JUAN CARLOS LEGIDO

EL TEATRO URUGUAYO

DE JUAN MOREIRA A LOS INDEPENDIENTES 1886 - 1967

EDICIONES TAURO

A ROBERTO BALBIS, EL AMIGO EN LAS RACHAS BUENAS Y MALAS, EL PARTICIPE DE TANTOS SUEÑOS.

EL AUTOR AGRADECE LA COLABORACION QUE EN SU OPORTUNIDAD RECIBIERA DE ANDRES CASTILLO, ANGEL CUROTTO, ALBERTO CANDEAU, CARMEN PASTORINO DE MUSITELLI, BEATRIZ YAVITZ.

ANTE TODO

Los siguientes capítulos intentarán interpretar la historia de un teatro joven, con apenas ocho décadas de personalidad, en los comienzos estrechamente vinculado al fenómeno cultural rioplatense y —como no podía ser de otra manera— subsidiario de su hermano mayor, el teatro argentino.

No nos interesa reivindicar una nacionalidad que no tiene razón de ser cuando están en juego los mismos gustos, las mismas tendencias, las mismas coordenadas, los mismos personajes, el mismo idioma, el mismo hinterland y apenas un distinto decorado ciudadano que establece las diferencias —mucho más cuantitativas que cualitativas— entre Buenos Aires y Montevideo. Decir que José Podestá y Florencio Sánchez son uruguayos es una verdad circunstancial que se diluye en una realidad mucho más amplia y compleja. Estamos seguros que ni José Podestá ni Florencio Sánchez —a quienes podemos señalar fundadores del teatro rioplatense— así como Carlos Mauricio Pacheco, Pablo Podestá, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Weisbach y tantos otros hubieran llegado sin la experiencia catalizadora y promocional de Buenos Aires. Esta realidad se mantiene hasta la década del 40. Desde esa fecha, por circunstancias que se crearon en ambos países —el cierre de la frontera con el Uruguay decretado por Juan Domingo Perón, el crecimiento demográfico y cultural de Montevideo después de la segunda guerra mundial y una mayor sensibilidad hacia las raíces culturales propias— nuestro teatro tiene mayor derecho a llevar el adjetivo gentilicio que nos diferencia de las demás naciones. Porque entonces ya estamos en la época de la Comedia Nacional y del teatro independiente.

La primera parte de este trabajo abarca desde 1886 hasta 1917: "De Juan Moreira a la muerte de Ernesto Herrera"; la segunda, "Años de crisis", comprende el período que va de 1918 a 1947 y la tercera, "Hacia un teatro uruguayo", desarrolla una etapa de veinte años que llega hasta nuestros días.

En lo que tiene que ver con la primera y segunda parte, más que nombres y títulos de obras me interesa la interpretación histórica del teatro como fenómeno cultural, deteniéndome en algunos autores que me parecen significativos por razones artísticas o aún por circunstancias que pueden estar más allá (o más acá) de esas razones. La tercera parte tiene un desarrollo más amplio. Las realizaciones del movimiento independiente y de la Comedia Nacional justifican esta extensión. Tal vez el hombre de teatro, crítico o cronista de una generación anterior a la mía pueda reprocharme esta preferencia. Pero la verdad es que he sido testigo de esta lenta y esforzada etapa de un teatro que se hace como expresión de cultura, de selección y de arte, y que por lo tanto no busca el éxito fácil y el público complaciente.

A mis colegas, los autores, les presento mis excusas por el hecho de entrar a juzgarlos. La necesidad de encarar un trabajo de estas características fue más fuerte que todos los reparos porque creo ineludible afirmar y documentar nuestras escasas tradiciones y realizaciones en un país donde hemos sido casi exclusivamente consumidores de las tradiciones y de las obras de otros países.

DE "JUAN MOREIRA" A LA MUERTE DE ERNESTO HERRERA (1886-1917)

LA PATRIADA DE "JUAN MOREIRA"

Comenta Vicente Rossi sobre la importancia de "Juan Moreira" en la creación del teatro rioplatense (1):

"Sin autor, sin actores, sin la palabra de la prensa que "prepara los ánimos y abre la puerta a la curiosidad públi- "ca, lejos de los grandes centros urbanos que levantan los "éxitos decisivos; confundida en la monotonía diaria de un "espectáculo que le es ajeno (el circo); sin creer en su pro- "pio valer; así nació Juan Moreira y así se colocó el pri- "mer bloque para la base del teatro nacional rioplatense. "El pueblo impone sus costumbres y su carácter para que "se le hagan leyes; sus vocablos para que se haga idioma y "todo eso, más sus tipos y tradiciones, para que se haga "teatro.

"Moreira debía triunfar".

Queremos comenzar deteniéndonos en el fenómeno "Juan Moreira", a quien la mayoría de los críticos y ensayistas que han estudiado la historia de la escena de Argentina y Uruguay atribuyen, de la misma manera que Vicente Rossi, la función de piedra fundamental de nuestro teatro.

Para contribuir nosotros también, con una perspectiva de ochenta años, a la interpretación de este fenómeno, empecemos por destacar —como es bien sabido— que "Juan Moreira" comienza siendo un folletín de Eduardo Gutiérrez aparecido en "La Patria Argentina" en 1878. Este autor argen-

tino poco significa en la literatura de su país si no hubiera sido el distraído causante de poner en marcha una bandera de la cual se hablaría durante muchos años. Para admirar en un primer momento. Para denigrar después. Para colocar en su justo término en épocas posteriores. Y durante mucho tiempo; siempre presente, siempre en la arena pública, siempre provocando pasiones. Tampoco José Podestá al escenificar el folletín como pantomina y luego como pieza dramática imaginó que contribuiría a crear el teatro nacional. No imaginó, en aquellos años de 1886, que él mismo sería el patriarca de una escuela de actores nacionales al formar, a través de aquel humilde texto, la tradición escénica del Plata.

Y aunque esta afirmación pueda parecer demasiado rotunda si se piensa que en la época de "Juan Moreira" llevábamos unos sesenta años de vida independiente, es oportuno recapacitar con qué se manejaban nuestros teatros a mediados de la octava década del siglo pasado.

En su mayor parte con actores españoles, como era lógico esperar dada la rica tradición escénica de la Península y nuestros lazos de idioma. Con obras de salón elegantes y bien conversadas. Con algunos pocos autores nacidos por estas tierras que trasladaban a nuestros escenarios algún artificioso tema escrito en verso. Desde España, además de la comedia, también llegaba el llamado "género chico" que necesitaría el oportuno desplazamiento de la zona del madrileñismo a la del lunfardo para convertirse, algunos años después, en el exitoso sainete criollo. Como no podía ser de otro modo, dado su auge, la zarzuela. Y de Italia, en los años de la melodiosa tiranía de Verdi, la ópera.

Decididamente, con anterioridad a la aparición —o mejor sería decir, a la irrupción— de "Juan Moreira", había muy poco que se pudiera llamar un teatro nacional (2). ¿A qué se debe la importancia de "Juan Moreira"? ¿Dónde radicó su fuerza? ¿Dónde su originalidad? ¿Por qué su excepcional influencia?

Una posible interpretación del fenómeno reside en que el público se vio proyectado en el principal personaje de la pieza. Ese público (más acertado sería decir ese pueblo) que llenaba las carpas y los teatros de las ciudades chicas y finalmente de las capitales del Plata, también vivía y sentía la presencia de la autoridad prepotente del comisario aliado al

comerciante gringo, la excitación del culto del coraje, la apoteosis del machismo, el vértigo de la aventura, la atracción de los cuchillos y de la sangre, la identidad de acento, de idioma y de ambiente, el elemental sentido de justicia. Y en cada una de las muertes del odiado milico a manos de Moreira (que como adalid pleno de razón y de derecho es fuerte y casi invencible) terminaba sintiendo, por su misma condición de humilde, una especie de revancha subconsciente. Completando este cuadro, el impacto emocional de "Juan Moreira" era de suficiente violencia como para ejercer una irresistible atracción.

Pero no sólo los humildes sino también los clases altas y medias valoraron y aplaudieron esta pieza. Era el mismo proceso ocurrido quince años antes con "Martín Fierro". Pero con toda seguridad esta debatida pieza de Podestá-Gutiérrez no hubiera llegado a los círculos más estrechos y exigentes si antes un espectador multitudinario, el pueblo, no le hubiera dado su adhesión apasionada e incondicional. Y tal vez sin ese éxito popular rotundo no se hubiera dado el oportuno impulso para el desarrollo casi inmediato de un teatro con características nacionales.

¿Chauvinismo teatral y literario? Tenemos el derecho de formular esta pregunta porque, utilizando una valorización clásica de los términos "teatral" y "literario", ¿dónde está lo literario en "Juan Moreira"? Incluso nos atrevemos a preguntar ¿dónde están los valores teatrales? Entonces comprobamos que tenemos que llegar más allá de estos conceptos. Tenemos que interpretar con mayor amplitud. Porque a pesar de su planteamiento esquemático y violento, inocente y simplista, con caídas hacia lo melodramático (¿dónde están los grandes éxitos populares sin el melodrama?), con una diferenciación cortada a hachazos entre los personajes buenos y malos, pasando sin embargo sobre todas esas limitaciones teatrales y literarias, el pueblo entendió que allí había algo suyo y su robusto y saludable instinto supo comprender los humildes valores de la pieza.

(1) Vicente Rossi. "Teatro nacional rioplatense". (Imp. Argentina, Córdoba 1916).

(2) Con referencia a autores anteriores a la aparición de "Juan Moreira", ver comienzo del capítulo 5 de esta primera parte: "Las dos primeras décadas".

MATREROS, GAUCHOS Y PAISANOS

Como tema y como personaje, el gaucho significó la primera etapa de nuestro teatro. En la última década del siglo pasado, monopolizador de escenarios, campeó aquel matrero descendiente espiritual de Martín Fierro y Juan Moreira.

El teatro uruguayo anterior a Florencio Sánchez desarrolla variaciones sobre un mismo tema, trabaja sobre esquemas simples, primitivos, ingenuos. Es lo que podríamos llamar la edad de cuero de un teatro que en aquellos años se daba por igual en ambas márgenes del Río de la Plata.

En esta etapa, a la cual no asignamos sino una importancia de orden informativo y pintoresco, debemos citar el nombre de Elías Regules, (1) a quien cupo un lugar destacado en el período de las primeras adaptaciones, siendo uno de los intelectuales rioplatenses que comprendió de inmediato el sentido de Juan Moreira como un positivo aporte en la historia de nuestra cultura. También corresponde a Elías Regules una adaptación teatral de lo que fuera la obra más valiosa de la literatura gauchesca, el "Martín Fierro" de José Hernández. Por los años 90, entusiasmado por el éxito que había obtenido su anterior versión de "Juan Moreira", José Podestá emprende una adaptación de otra obra de Eduardo Gutiérrez: "Juan Cuello", personaje también estrechamente emparentado con los matreros de Hernández y del mismo Gutiérrez.

Pero es en 1893 que hay que marcar un relativo progreso en el género, hasta entonces, como hemos visto, dominado por las adaptaciones de la vida y desgracias de ilustres gauchos malos perseguidos. Porque ese año, Orosmán Moratorio, que fuera colaborador del periódico "El Día" de Montevideo, escribe "Juan Soldao" (2), pieza que no llega a liberarse del esquematismo teatral y del furioso melodrama en que cayeron los autores anteriores a Florencio Sánchez. Sin embargo, desde el punto de vista histórico, esta pieza tiene un relativo interés por la ubicación de su escenario en nuestra campaña de blancos y de colorados, en la época de los fraudes electorales donde siempre terminaba por ganar el caballo del comisario. Ambiente, hombres y situaciones no se di-

ferenciaban de las coordenadas de prepotencia y dolor en el mapa de los Fierro y los Moreira.

Sin embargo, "Juan Soldao" señala, aunque de un modo irregular, cierto progreso en la primitiva técnica teatral con que se manejaban estos verdaderos pioneros. Hay aquí una entretenida variedad de escenas y también un relativo avance en el conflicto dramático, ya que su protagonista no es fatalmente un matrero ni tampoco vive la peripecia heroica de un matrero. Juan Soldao es un modesto y callado hombre de campo desbordado (¡otra vez!) por la autoridad prepotente del comisario. En esa realidad hostil y bárbara de la campaña oriental de fines del siglo pasado, vive y muere (nada menos que degollado, modo primitivo y feroz de aniquilamiento, muy de nuestros usos y costumbres) el protagonista de Orosmán Moratorio. (3)

"¡Cobarde!" (4) es la contribución que en 1894 realiza Víctor Pérez Petit (5) a favor del teatro gauchesco. La múltiple personalidad literaria del colaborador de José Enrique Rodó en la "Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales" lo impulsó a contribuir e incluso aportó algún progreso a este género tan en boga en la última década del siglo pasado. Porque hay en la pieza de Víctor Pérez Petit un paso hacia la evolución de caracteres, un conflicto humano más amplio y más rico al plantear como temática las difíciles relaciones entre padres e hijos. Pero aún en esta pieza predomina el tradicional machismo de un hombre de campo, todavía legendario, todavía heroico. La influencia de Juan Moreira sigue siendo irresistible.

Tal vez la más importante ruptura con el género "heroico" de los comienzos de nuestra dramaturgia, acercando a su protagonista hacia un tipo más humano y común, el paisano, se deba al aporte de un autor entrerriano: "Calandria" de Martiniano Leguizamón, hermano de Honorio, autor de conocidos cuentos del campo argentino. En "Calandria" Martiniano Leguizamón logra un personaje original y al mismo tiempo reconocible. Un personaje menos apegado a las peripecias de sus ilustres antecesores, los matreros. Un personaje más legítimo y verdadero. De cualquier modo, lentamente, el teatro nacional rioplatense sigue avanzando. Es-

tamos en el 1900. Estamos en los umbrales de Florencio Sánchez.

(1) Complementa la labor dramática de Elías Regules "El entenao" (estrenado en Buenos Aires en 1891) y "Los guachitos", cuyo estreno en 1894 estuvo a cargo de la Compañía Podestá-Scotti en la ciudad de Paysandú..

(2) Del punto de vista cronológico precede a esta pieza de O. Moratorio un drama de neta influencia "moreirista": Julián Giménez, de Abdón Arozteguy, llevada a escena en la ciudad de Rosario, República Argentina, en el año 1891.

(3) La obra dramática de Orosmán Moratorio es muy amplia. Una parte de sus piezas, editadas como "Obras dramáticas" (ed. Dornaleche y Reyes, 1896, Montevideo) contiene nada menos que once títulos "Juan Soldao", editado en 1894, se distingue entre esta vasta producción sin interés.

(4) El texto completo de ¡Cobarde! está reproducido por Walter Rela en "Breve historia del Teatro Uruguayo" (de la Colonia al 900), editorial Universitaria de Buenos Aires.

(5) La labor dramática de Víctor Pérez Petit es también muy amplia, abarcando un número de veinte obras. La editorial Barreiro y Ramos, Montevideo, publicó en 1912 dos tomos del Teatro de V. Pérez Petit que, además de ¡Cobarde! registra los siguientes títulos: "Claro de luna", Yorick", "El esclavo-rey", "La Rondalla" y "El Baile de Misia Goya". En 1920 la revista "La Escena", de Buenos Aires, publica sus piezas: "La ley del hombre", "Mangacha" y "Nochebuena". Fue el actor Enrique Arellano, acompañado por la actriz Angela Tesada, quienes estrenaron en Montevideo, en los teatros Nacional, 18 de Julio y Cibils, muchas obras de este conocido intelectual uruguayo.

LA LECCION DEL MAESTRO

Florencio Sánchez no hace brotar el teatro nacional de la nada. Existe un concepto simplista, por otra parte bastante explicable, que, en lo referente al teatro del Río de la Plata, piensa que este autor es principio y fin de todas las cosas. Lo que debemos admitir —y lo que se admite con rara unanimidad entre los entendidos del tema— es que hasta el presente su obra significa un proceso de creación donde temática, idioma, compromiso, oficio, ideas y realidad forman el más sólido y redondeado repertorio de la dramaturgia del Plata.

Por eso cuando se estudia la historia de nuestra creación teatral, Florencio Sánchez es un fenómeno tan delimitado y también tan apasionante.

Al enfocarlo brevemente, dejemos de lado la influencia

que en él pudo haber ejercido el movimiento realista en el teatro y en la literatura; las ideas de los teóricos anarquistas, en pleno auge; el clima intelectual que configura una época y que para llegar a estas latitudes tenía forzosamente que pasar por el tamiz europeo.

Quedémonos en el Río de la Plata. No salgamos de Montevideo y Buenos Aires. Sánchez encuentra una tradición, aún breve, y una temática que ampliará y complementará. Lo que sucede es que con su aporte se integran de un modo armónico el tema nacional y el idioma dramático. Es un artista intuitivo. Ya lo había demostrado con su prosa en "Cartas de un flojo" y en "El caudillaje criminal en América", (1) donde también apuntaba su otro perfil: el del hombre preocupado por los problemas de su tiempo. Es también un neto hombre de teatro, con un ágil "golpe de vista" para la escena.

Toda la lenta gestación dramática rioplatense plasma de repente en 1903 con el estreno de "M'hijo el dotor". Es la obra de un solo acto. Incluso de un momento de ese solo acto. Pero ahí está todo dicho. Hay allí todo un compendio de aptitudes teatrales.

No es intención de este estudio volver a hablar de la obra de Sánchez. Muchos ya lo han hecho de un modo exhaustivo. Es uno de los escritores rioplatenses más estudiado y comentado. El fenómeno se explica porque de todas las disciplinas literarias, el drama es la que más apasiona y la que mejor puede arrastrar multitudes a ese mágico universo del escenario, amparada en su condición de espectáculo y de entretenimiento.

Pero dejando de lado lo que en Sánchez significan sus extraordinarias dotes artísticas, su peculiar sentido teatral, su problemática siempre apasionante y muchas veces polémica, este autor ha entrado en nuestro pueblo por otras condiciones que están más allá de lo estrictamente literario.

El pueblo, como multitud, como masa, poco puede saber de literatura. Puede sentir, en cambio, que las cosas le penetran por la vía del instinto, más allá de la razón. Yo creo que Sánchez ha entrado en el pueblo por su planteamiento de realidades candentes y vividas por el propio espectador de sus obras, por su desbordado amor a los humildes, los desheredados, los pecadores, los equivocados. Por su solidaridad

con los que en su tiempo la suficiencia moralizadora e hipócrita del burgués provinciano y chato de nuestras pacatas ciudades católico-hispánicas les volvía la cara.

Con Sánchez se complementa la parábola que venía desarrollándose desde "Martín Fierro", pasando por "Moreira", por Orosmán Moratorio, Leguizamón, por toda la tradición de matreros, gauchos y paisanos que cruzan del picadero al escenario exitoso de las dos capitales del Plata. Él recoge —entre otros temas— la tradición literaria y teatral de la desposesión y de la injusticia y la proyecta en inolvidables personajes que muchas veces adquieren estatura de símbolos.

El camino de Martín Fierro a Don Zoilo está por fin trazado.

El viejo Zoilo, enredado por estancieros y abogados, acechado por malos vecinos y sargentos, vive un problema de raíces muy hondas y muy nuestras. La tierra es de unos pocos. Para el hombre honrado y pobre y que carece de padrinos es muy fácil perder lo único que posee. Los títulos se evaporan, los "dotores" todo lo confunden y la miseria y la corrupción se prenden entre las rejas de la casona como una hiedra mala.

En esta obra —y elijo lo más característico y sólido del dramaturgo uruguayo— un pampero de tragedia pasa arrasando nuestros familiares pagos criollos donde hay árboles con nidos de horneros que resisten más que la casa del hombre.

Como en toda obra de Sánchez, el entroncamiento espiritual y material de "Barranca Abajo" con otros modelos de nuestra literatura teatral, es evidente. Un entroncamiento pasado por el tamiz de un artista que sabe ennoblecer todos los temas. Y una vez más tenemos que admitir que nada es más sólido y veraz que una problemática realista. Al menos en su época. Desde ese punto de vista el triunfo de Sánchez es también el triunfo del realismo de principios de siglo, y si bien las formas cambian, los temas pueden desplazarse y hasta algunos vocablos y giros se pierden con la erosión del tiempo, la solidez de Sánchez y su lección para los autores de hoy es su planteamiento sensible, lúcido y artístico de profundas realidades que suelen resistir victoriosamente el embate de los años.

(1) Biblioteca Escritores Uruguayos. Volumen I. Montevideo, 1962.

MITO Y PRESENCIA DE "EL LEON CIEGO"

Parece simbólico que en el año 1910, año de la muerte de Sánchez, se estrenara la primera pieza de Herrera.

La antorcha del realismo, por decirlo así, pasaba de una mano a la otra.

De una mano fuerte y bien torneada —la de Sánchez— a una mano digna que cayó abatida antes de terminar su crecimiento— la de Herrera. Ambas manos anarquistas, acostumbradas a la protesta, capaces de golpear y de hacer doler. Manos inconformistas y viriles.

Lamentamos que el itinerario dramático de Ernesto Herrera sea demasiado corto. Siete años apenas. Cómo se nota en este autor las coordenadas de una época. Cómo se puede ver a su través, igual que en una radiografía, los ingredientes culturales y sociales que ofician de plataforma sobre la que se apoya el talento. Y desde esta perspectiva, su paralelismo con Sánchez no deja de sorprender por más repetido que sea.

Ambos formándose durante los primeros y fermentarios años en el interior del país. Ambos autodidactas (Herrera tan sólo con una elemental instrucción primaria). Ambos insertos en la corriente del realismo que, por aquel entonces, en el Río de la Plata, seguía siendo una fuerza vigorosa e indiscutible. Ambos influídos por los novelistas y teóricos revolucionarios rusos, que era otra influencia e inevitable para los sensibles al problema de la justicia social y que desembocaba por lo común en ese estado un poco impreciso —más sentimental que ideológico o doctrinario— que se llamaba anarquismo.

También las diferencias son apreciables. Sánchez, con un instinto teatral mejor desarrollado. Más hombre de teatro. Por cierto este autor no necesitó mucho más tiempo que Herrera para producir sus mejores piezas. Apenas siete años desde "M'hijo el dotor" a "Marta Gruni". El éxito de Sánchez fue también más rotundo. Sacudió ambas márgenes del Plata. Comenzó conquistando Buenos Aires para después conquistar su propia capital.

Contó con mejores salas, con mejores elencos, con mejores actores para el estreno de sus piezas. También la posteridad lo trató mejor. Legión de comentaristas, críticos, biógra-

fos, historiadores, periodistas, analizan, comentan y glosan su vida y su obra. Infinidad de elencos rioplanteses —de toda calidad y tamaño— han venido representándolo desde los sesenta años largos de sus primeros estrenos.

De la producción de Herrera —apenas cuatro piezas y un boceto— queda un clásico del teatro uruguayo. Y pongo el acento en uruguayo más que en rioplatense porque "El León Ciego" es la obra uruguaya como nunca la llegara a escribir el propio Sánchez, que prefería el tono rioplatense, cuando no de fuerte coloración provinciana o porteña. Y si bien las pasiones partidarias, agrandadas en el ambiente rural, se dieron durante largos años entre los unitarios y federales de la República Argentina, el ambiente, los tipos, las pasiones, la mitología y el epos de las divisas blanca y colorada, no pueden haberse dado más que aquí, en la Banda Oriental (creo que ese es el nombre que mejor cuadra al país de "El León Ciego").

También desde el punto de vista teatral, por su empaste escénico y la riqueza de sus personajes, "El León Ciego" sigue siendo un clásico de nuestro teatro. Su protagonista, el viejo caudillo ciego, está muy bien emparentado con el Zoilo de "Barranca Abajo", y supera en patetismo a otro gran caudillo de la escena uruguaya, el Fausto Garay de Justino Zavala Muniz.

Todos personajes de tragedia. El de Herrera arrastrando, como una fatalidad, el hecho histórico de las lucha fratricidas, la crueldad, el abrazo instintivo y brutal a la divisa en una campaña sin civilizar y arrasada por casi cien años de pasiones y culto bárbaro al coraje. Es sintomático que la Comedia Nacional haya iniciado su marcha, en 1947, con este título. Significaba que aquella era la pieza más representativa y simbólica de nuestra joven dramaturgia. Tampoco es casual que, ya en plena madurez de sus recursos, en el año 1962, "El Galpón" haya elegido esta pieza para inaugurar la temporada. A veces estos hechos pueden hablar más que todas las palabras de los estudiosos del teatro. Porque hay que reconocer, como hecho auspicioso de la búsqueda de una afirmación de nuestra cultura, que el fenómeno Ernesto Herrera se ha venido estudiando con mayor profundidad estos últimos años, al mismo tiempo que nuestros elencos

han tratado de aproximársele. En el caso de la versión de "El León Ciego" hecha por "El Galpón" tendríamos que añadir el éxito de la pieza, no solamente en Montevideo, sino en su larga gira por el interior. A medio siglo de su estreno en el viejo teatro Cibils, nuestro público volvió a sentir un problema que, tamizado también por medio siglo de civilismo y pacificación, seguía aún vigente en la problemática política, mental y sentimental del público uruguayo. También en 1961 Teatro del Pueblo estrenó "Mala Laya", un esbozo dramático que, pese a su brevedad, sabe imponerse al espectador con un clima que viene de las vecindades de "Barranca Abajo".

De la producción de Herrera (1) que, como es bien sabido, se complementa con "El estanque" (su primera pieza), "El caballo del comisario" (apenas un boceto) y "El Pan nuestro" (su obra más desubicada y olvidable), hay que destacar, como un cuadro típico de época, que no hubiera desmerecido en el repertorio ciudadano de Sánchez, esa "Moral de Misia Paca" que nos enfrentaba a un Herrera, como se enfrentara su ilustre predecesor, con aquellos representantes de la burguesía convencional e hipócrita que por lo visto abundaban en estas provincianas ciudades de la primera década del siglo. Montevideo, en la fecha del estreno de esta pieza, era una recatada ciudad de apenas trescientos mil habitantes. Aquel desvelo por las apariencias era el mismo de "En Familia" o "Nuestros Hijos". Y también como en "El Estanque", Herrera, resentido social por razones muy comprensibles, pone en la picota aquel modo de vida y aquella hipocresía, aunque con ciertas caídas a la verbosidad que en parte desmerecen la pieza.

Sánchez y Herrera representan dos actos de la misma problemática. Dos actos de la misma rebelión. Los dos representan lo más logrado de nuestro teatro a lo largo de los quince primeros años del siglo XX. Una problemática común, bien delimitada y una conducta individual inconformista y revolucionaria dan unidad a sus respectivas obras dentro de los recios, sacrosantos y aún no discutidos contornos de la forma realista (que ya en Europa empezaba a resquebrajarse ante los embates del teatro poético de Maeterlinck). Los años que después vendrán, de crecimiento, de heterogeneidad, de

influencias varias, de postguerra, de crisis económicas, de angustias, de búsquedas estéticas, de disociación, de "ismos", hará mucho más difícil la labor de los futuros creadores.

(1) Las obras completas de Ernesto Herrera (con excepción de "El pan nuestro", publicada por la Revista Teatral N.º 113, Bs. As., año 1922), constan en un volumen "El teatro uruguayo de Ernesto Herrera", editorial Renacimiento, Montevideo, año 1917.

LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS

Samuel Blixen. Carlos Mauricio Pacheco. Vicente Martínez Cuitiño. Alberto Weisbach. Otto Miguel Cione. Ismael Cortinas. Edmundo Bianchi.

Cuando meditábamos sobre la temática de este trabajo, llegamos a la conclusión que era mejor dejar de lado un primer momento de aportes teatrales, o, mejor dicho, de bosquejos dramáticos que, en el libro de Alberto Dibarboure: "Proceso del Teatro Uruguayo" (Edición Claudio García, 1938), están clasificados como "el ciclo histórico" (1808-1856) y "ciclo romántico" (1858-1900). Nuestro trabajo, si se ajustara a la clasificación de Dibarboure, comienza con lo que para este autor es "el ciclo paisano".

Hemos dado nuestras razones de hacer partir nuestro teatro desde su humilde condición de hijo del circo, a través del melodrama gaucho y matrero. El estudioso del tema que quiera remontarse a los primeros aportes dramáticos uruguayos encontrará nombres como el presbítero Juan F. Martínez, Bartolomé Hidalgo, Francisco Xavier de Acha, Pedro P. Bermúdez, Heraclio Fajardo, Alejandro Magariños Cervantes, Eduardo J. Gordom y ya, acercándose a finales de siglo, a un autor muy digno de tomarse en cuenta, Samuel Blixen, el creador de "Un cuento de tío Marcelo" a quien otro dramaturgo contemporáneo, un poco más joven, Ismael Cortinas, en una conferencia sobre el teatro uruguayo pronunciada en 1914, colocaba a la par de Florencio Sánchez.

Pero referirse a estos autores, a los títulos de sus piezas —la mayoría de ellas construídas sobre la base de una temática

patriótica y de circunstancias, hinchada, literaria, antiteatral, generalmente en verso; labor esporádica, sin continuidad ni fin aparente— significa desviarnos del plan de interpretar nuestro teatro más que de establecer un catálogo de autores y de piezas. Con este criterio, séanos perdonadas algunas omisiones; como también muchos voluntarios (y también involuntarios) olvidos.

Vuelvo a insistir que para el estudioso de una historia del teatro uruguayo, cuya avidez de conocimiento y curiosidad justifique su interés por el intento dramático esporádico y por lo común carente de valor —como sucede en los pocos intentos que durante setenta u ochenta años preceden la aparición del verdadero teatro nacional— hay textos de historia de nuestro teatro y de nuestra literatura (1) que informan sobre estos pioneros de la literatura dramática en un medio donde todo estaba por hacer y donde faltaban las más elementales tradiciones, ya no de cultura sino de técnica teatral. Porque si hoy, 1967, soportamos aún esa indigencia, con excepción de la capital que todo lo concentra en desmedro del resto de la República ¿qué podíamos esperar a lo largo de todo el siglo XIX? Porque si hoy los medios de comunicación, los viajes, las compañías extranjeras, el acercamiento de la cultura por los avances técnicos, tanto pueden hacer por nuestra superación cultural ¿qué se podía esperar de los estímulos que en ese orden ofrecían las cerradas y pacatas ciudades coloniales, la patria vieja en guerra, la incipiente y desgarrada república, la dilatada Guerra Grande, las repetidas guerras civiles que dieron un clima de inseguridad y abandono a nuestra joven república? ¿Cómo era posible que existiera una dramaturgia cíclica y evolucionada a no ser por los aportes intuitivos de algún literato que justamente confundía teatro con literatura; es decir, con mala literatura? Y aún considerándolo bien informado, suponiendo que hubiera visto teatro en Madrid o Paris, que hubiera leído algún dramaturgo de moda ¿qué pensar del teatro de gran parte del siglo XIX, antes del advenimiento de Ibsen y del realismo, cuando el teatro que podía servirnos de modelo —el teatro europeo— languidecía aquejado por las exageraciones, las actitudes desmedidas, el melodrama feroz, los versos, la altisonancia, y en general la verborrea de la mayor parte del teatro romántico?

Para completar el perfil del teatro uruguayo de la época de Sánchez y de Herrera debemos mencionar algunos títulos y algunos autores que significan un aporte al panorama teatral de esas dos primeras décadas del siglo. Obras y autores insertos en la corriente realista, como no podía ser de otro modo.

Dentro de esos años figuró la labor de un excelente autor dramático cuya producción se ubica totalmente en la Argentina, Carlos Mauricio Pacheco. Referirse a este autor es abrir el jugoso capítulo del sainete criollo, o, para utilizar términos más precisos, el sainete porteño. Nosotros, en el Uruguay, no hemos creado ni cultivado este género. Lo recibimos de rebote, a través de autores argentinos o uruguayos argentinizados y de compañías porteñas, si bien estamos lejos de establecer una diferencia entre las fronteras de los dos países platenses. Al respecto dice Rodolfo Giusti en su libro "Florencio Sánchez": "El teatro es uno; rioplatense. No se podría tentar con sólido fundamento, por lo menos en la hora presente, una división entre autores uruguayos y argentinos". Con respecto al sainete podemos corroborar todo lo manifestado con respecto a la unidad de estos dos teatros, porque si el sainete tuvo su ubicación en Buenos Aires y el uruguayo pudo entenderlo y disfrutarlo, fue porque en esta manifestación teatral vio actitudes y tipos comunes a nuestra realidad. De cualquier modo, la amalgama feliz que hace surgir el sainete tenía que ser un fenómeno de la urbe cosmopolita y babilónica que se llamaba Buenos Aires. En su primera época, que coincide con los primeros años del siglo, Carlos Mauricio Pacheco fue sin duda el mejor representante de este género. (2). Solamente el talento dramático y literario de Armando Discépolo, después de 1920, podrá superar a Carlos Mauricio Pacheco. El autor de "La Ribera", "El diablo en el conventillo" y "Los disfrazados" estaba más allá de las limitaciones de tema y de ambiente que pesan sobre este género. En Pacheco el sainete trasciende el ropaje cómodo y convencional de los tipos que habitan el irremplazable conventillo. Hay en sus piezas una buena arquitectura dramática y riqueza de recursos escénicos. Engrandece el tono ligero con momentos patéticos, incluso trágicos. Su humor es sombrío, nada superficial. Sus preocupaciones sociales, arraigadas. En fin, hay en Carlos Mauricio Pacheco

todo un autor que si no llegó a volar más alto se debe a la escritura rápida, a la pincelada fugaz, a la falta de cuerpo y de peso que significa un género que para muchos es considerado como "género chico". Género chico, sí, pero cultivado por Pacheco como un autor de garra.

Otros dramaturgos, nacidos en el Uruguay, inician por aquellos años de Sánchez y de Herrerita aquel peregrinaje a la capital argentina que se iría haciendo cada vez más amplio, como lo destacaremos y explicaremos en la segunda parte de este libro. En la misma época de Carlos Mauricio Pacheco tenemos otros autores de significación que realizan una obra casi enteramente ajena a su propio país y que cualquier historia del teatro argentino los ubica, con toda razón y justicia, entre sus compatriotas. El más destacado, por su fuerza, por la calidad de alguna de sus múltiples obras que se prolongan a través de tres décadas largas en los escenarios porteños es Vicente Martínez Cuitiño, (3) que ya se hiciera notar en 1909 en "El derrumbe". A ésta siguen, como las más logradas, "El malón blanco" (1912) y "La fuerza ciega" (1917), dentro de la cánones del naturalismo aún en boga por estos países. Como intento de un teatro liberado de estos cánones, debemos a Martínez Cuitiño "El espectador o la cuarta dimensión", obra de 1928. En 1932 estrena su obra más conocida: "Atorrante" y en 1938 "Servidumbre".

Otro autor uruguayo radicado en Buenos Aires, de importante gravitación en los veinticinco primeros años del siglo, fue Alberto Weisbach, autor en colaboración con González Castillo de "Los dientes del perro", su pieza más conocida, estrenada en 1918.

De los escritores que realizaron obra en su propio país debemos destacar a Otto Miguel Cione (4), cuya tragedia "El arlequín" fue comentada y discutida con amplitud en ocasión de su estreno en 1908. El tema tenía ligeras reminiscencias de "Espectros" de Ibsen: la degeneración alcohólica, la ley de la herencia, problemas que mucho preocupaban a los escritores de aquella época que no podían olvidar el trágico destino de los Rougon-Macquart en las controvertidas novelas de Zola.

La amplia e intensa personalidad de Ismael Corti-

nas también interesa para conocer el panorama teatral de aquellos años. Quien fuera diputado, senador, miembro del Consejo Nacional de Administración, periodista, ganador del concurso para celebrar el centenario de la batalla de Las Piedras con su cuento "De la raza", estrenó en 1908 "El Credo", en el Teatro Solís, por la Compañía Arellano-Estévez, a la que siguió "La Rosa natural" y "René Masón" en 1910 y "Farsa cruel" en 1914. Un teatro de tesis —muy de acuerdo a la época— donde dejaba traslucir preocupaciones sociales, con personajes desdibujados y claudicaciones dramáticas que no han podido superar la selección que imponen los años.

Y para terminar este capítulo haremos mención de Edmundo Bianchi (5) autor que en su primera pieza dramática en dos actos, "La Quiebra", obtuviera un señalado éxito de crítica y de público que hacía prever una segura carrera de escritor teatral. Tales previsiones no se cumplieron porque tempranamente Edmundo Bianchi pasó a desempeñar un puesto diplomático en Buenos Aires y durante muchos años abandonó la actividad teatral. Sin embargo, más allá de aquel primer título promisorio hubo algunos otros, estrenados en ambas capitales del Plata, que no carecían de interés: "Orgullo de pobre", un drama de contenido social en tres actos; "Perdidos en la luz", otro de los éxitos de Bianchi, drama en cuatro actos estrenado en 1913 y "Los sobrevivientes", una obra de carácter simbólico estrenada en Buenos Aires.

---

(1) Sobre J. F. Martínez y Bartolomé Hidalgo ver Francisco Bauzá "Estudios literarios"; Montevideo, 1889. Sobre Alejandro Magariños Cervantes, hay referencias en Roger Bassagoda "En torno a Magariños Cervantes", Montevideo 1942. Sobre "La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada" del presbítero Martínez, ver Narciso Binayán, Instituto de Literatura Argentina, 1925, Buenos Aires. Sobre Francisco De Acha, también el mismo ensayista y la misma editorial, 1932. Sobre el conjunto de estos autores: Alberto Zum Felde "Proceso Intelectual del Uruguay", Imprenta Nacional, 1930. Montevideo; editorial Claridad, 1941.

(2) Sobre el sainete, ver "El sainete criollo", edición "El pasado argentino", con selecciones, estudios preliminares y notas de Tulio Carella y piezas de Nemesio Trejo, Enrique García Velloso, Enrique Buttaro, Pedro E. Pico, Carlos R. de Paoli, Alberto L. Cayol, Alberto Novión, Carlos Mauricio Pacheco, José González Cas-

tillo, José A. Saldías, Alberto Vacarezza y Armando Discépolo.

(3) Las piezas de V. Martínez Cuitiño (1887-1964) están editadas parcialmente en una selección: "Teatro" (Ed. Gleizer, Bs. As. 1923). También es invalorable su libro de memorias "El café de los inmortales" (Ed. Kraft, 1949) con referencias a C. M. Pacheco y Florencio Sánchez y al ambiente teatral argentino

(4) Entre la amplia producción dramática de O. M. Cione (1875-1946), hay que destacar su drama en 3 actos "Partenza" y la fantasía trágica en un acto "Presente griego".

(5) Con respecto a la bibliografía teatral de E. Bianchi señalamos "La quiebra", Revista Bambalinas N.º 125, Bs. As. 1920; "Orgullo de pobre", Revista La Escena N.º 110, Bs. As. 1920; "Perdidos en la luz", Imprenta Heinrich y Cía., 1913, Barcelona; "Los sobrevivientes", Librería Hachette, Bs. As. 1942 y "El hombre absurdo", ed. M. García, Montevideo 1933.

AÑOS DE CRISIS (1917 - 1947)

EL CINE, LA RADIO Y OTROS DESLUMBRAMIENTOS

Corre el año 1917. Aún no se vislumbra el fin de la primera guerra mundial. En febrero y en octubre estallan dos revoluciones en el vasto imperio zarista. Una sexta parte del mundo cambia de estructura. Las teorías políticas, sociales y económicas de Carlos Marx van camino de concretarse a lo largo y a lo ancho de Rusia. En el Uruguay dominan las ideas de José Batlle y Ordóñez, cuya segunda presidencia acaba de terminar en 1915. Hace una buena década que el país tomó la senda civilista de este formidable hombre político, una vez terminada la última guerra civil. A los caudillos de campaña —tipo Aparicio Saravia, muerto en 1904— suceden los dirigentes civiles empeñados en llevar al país a una democracia liberal y representativa que no sea tan sólo de nombre. Gran auge de la inmigración. Gran auge económico e institucional. El Uruguay vive sus años verdes de Arcadia feliz. Presidencia de Feliciano Viera. Año de la ley electoral que traerá, poco después, la segunda constitución de la República —la llamada "Constitución del 17"— y su innovación colegialista.

En Montevideo acaba de morir Ernesto Herrera, el de "El León Ciego". Siete años después de la muerte de Sánchez, en Italia, se apaga el otro clásico de la escena uruguaya. También como Florencio primeras obras que prometen éxito, viaje á Europa con subvención oficial. Y también como Flo-

rencio tisis y talento, mal del siglo y anarquismo. Pero en Herrera, al menos, el consuelo del regreso y de un tiempo detenido y manso en Mercedes, enseñando Literatura. Corre el año 1917. Acaba de morir, en Italia, José Enrique Rodó. No tardarán, a través de pocos años, en ir muriendo también los teatros que en aquellos años de la primera guerra mundial, de la revolución rusa, de la reforma constitucional, de la presidencia de Viera, de la influencia de Batlle y Ordóñez, siguen estando en pie el Solís, estupendo escenario del arte lírico desde 1856, con sus clásicas líneas de gran teatro de tipo europeo.El Urquiza, en Andes y Mercedes, y que un día no muy lejano se ha de convertir en el Estudio Auditorio del Sodre, donde los aficionados a la música sinfónica podrán admirar los más famosos directores del mundo. El Politeama, en Colonia y Paraguay, del cual no queda el menor rastro. El 18 de Julio, hoy convertido en cine. El Moderno, transformado desde hace muchos años en el cine Mogador. El Catalunya, que después cambiará su nombre por Albéniz, en donde funcionaba "La Casa del Arte" en la década del 20 y desde mediados del 30 el actual cine Radio City. El Casino, hoy Cine-Teatro Artigas. El viejo Odeón, muy disminuído en nuestros días con la exhibición de películas non sanctas (Cine Hindú). El Nacional, en la actualidad un garage en Florida casi Soriano y el Stella d'Italia, ese sí, cumpliendo aún con su misión original a pesar de haber pasado años de agonía. Poce tiempo antes, el teatro Cibils, en la calle Ituzaingó, había sido destruído por un incendio. Porque ya en aquellos años de la muerte de Herrera y de Rodó se estaba desarrollando un competidor que daría el golpe de gracia a aquellos bastiones del drama: los "biógrafos" que, a pesar de que en los primeros años de su aparición vivían y dejaban vivir, pocos años bastarían para que con sus pantallas de luces flotantes y sus penumbras e imágenes de un singular hechizo, conquistaran y enloquecieran a las multitudes que llegaron a sustituir aquellas viejas salas dedicadas al culto de Shakespeare y de Musset, de Verdi y de Breton, de Chaikovsky y de Lehar por el culto desaforado a Valentino, Perla White, Charles Chaplin, Max Linder, Tom Mix y Rin Tin-Tin.

De aquella docena de salas teatrales de 1917 solamente quedaban cinco por los años del 40, de las cuales funcionaban

tres (el Artigas, el 18 de Julio y el Urquiza convertido en Estudio Auditorio del Sodre). El Solís sufría prolongadas reparaciones que en la práctica lo anulaban como sala de espectáculos y el Stella d'Italia sobrevivía entre horribles películas de matinée.

En la década del veinte el cine entraba en una etapa de pleno furor, arrasando con todo tipo de espectáculo. En pocos años Montevideo llegaría a disponer de más de noventa salas. La construcción de cines se convertía en el gran negocio. No sólo en el centro, también en los barrios se alzaban aquellas construcciones de fachadas blancas y simétricas, influídas por la decoración futurista, cubiertas de carteles y de affiches y que provocaban las más alocadas ilusiones en toda una juventud que soñaba con Hollywood. Casi toda una generación creció y se formó culturalmente de espaldas al teatro. Una generación de consumidores que terminarían poseyendo una gran cultura cinematográfica, que se abonarían a las mejores revistas foráneas de la especialidad, que dispondrían de formidables ficheros para individualizar al anónimo responsable del montaje de una película de clase B, que crearían una legión de cineclubistas en la capital y en el interior —hecho, por cierto, positivo— que crearía una crítica erudita y cáustica, pero que, paradójicamente, si bien por causas muy complejas que están más allá de la voluntad o el talento, jamás podría echar las bases de una producción cinematográfica propia.

Con lo cual, a riesgo de ser injusto con los cineclubistas, no tengo más remedio que analizar el fenómeno desde un ángulo pesimista, ya que todos los hechos acentuaron en nuestras jóvenes generaciones su tendencia a formar una cultura de consumidores. Una cultura de grandes glosadores sobre la obra ajena y de escasos y tímidos creadores.

Pero había también otro problema. De noche (y también de mañana y de tarde) las antiguas cazueleras de nuestros teatros se quedaban en las casas escuchando episodios. También la radiotelefonía —como se la llamaba por aquel entonces— había contribuído a liquidar el posible público teatral. Aparecida en Montevideo a comienzos de la década del 30, vivía sus horas de mayor prestigio y contribuía a formar un público que, desde la cocina, el dormitorio, el comedor o el

living se conformaba, en el mejor de los casos, con adaptaciones teatrales y en la mayoría de los casos con los inefables episodios que terminaron por desmoronar el buen gusto y el amor por el escaso teatro que quedaba. Y también el talento de autores y de actores que de eso tenían que vivir.

Nuestros autores no tuvieron otra alternativa que irse a Buenos Aires donde se daba el mismo fenómeno pero con las salvedades que podía imponer una ciudad de varios millones de habitantes, con público para todo, con un margen siempre más amplio para cualquier tipo de experiencia y con la ventaja de poseer no sólo una respetable cantidad de salas sino de contar con una legión de artistas que ya tenían su público y que el gran desarrollo de la cinematografía argentina, en vez de perjudicar ,había contribuído a apuntalar sus prestigios.

En estas circunstancias, ante la desaparición de salas teatrales, ante el conformismo del público y un inevitable descenso del buen gusto en el público medio, ante la indiferencia de las autoridades culturales del país, ante la falta de estímulos materiales y espirituales, nuestros pocos autores emigraron o tuvieron que estrenar en Buenos Aires.

Ese mismo camino tomarían también muchos actores y actrices. Montevideo tenía la desventaja de competir con una verdadera cosmópolis a menos de 200 kilómetros. Y el Montevideo de aquellos años tenía proporcionalmente menos posibilidades de las que puede tener en nuestros días. Porque en el año 1963, en que el censo dio el apreciable número de 1.120.000 habitantes para el departamento de Montevideo —casi la mitad de la población de la República— se ha hecho más palpable el crecimiento material de la ciudad y, por consiguiente, sus posibilidades, sin contar con el fenómeno de la radicalización nacional de nuestra cultura.

Pero la melancólica verdad es que en aquellos años —en especial el cuarto de siglo que va, un poco arbitrariamente, del 20 al 47— se quedaron sólo los muy valientes o los muy abnegados o los que tenían menos ambiciones. Se quedaron para vivir de la radio, para conseguir algún empleo público o para aparecer esporádicamente en el escenario del 18 de Julio con algún conjunto circunstancial salido del radioteatro o para deambular con Carlos Brussa (1) o con Héctor Cuore

en una especie de peregrinación heroica por los escenarios del interior.

Los demás se fueron. En la primera década del siglo ya lo había hecho, aunque de un modo parcial, el propio Sánchez, y también aquel maestro del sainete que supo darle a sus obras uno de los sesgos más aporteñados del teatro argentino, Carlos Mauricio Pacheco. Se fueron, a través de los años, para volver o quedarse, Angel Curotto, Carlos César Lenzi, Orlando Aldama, Ulises Favaro, Enrique Amorim, Wilfredo Jiménez. Se fueron los que llegarían a convertirse en grandes figuras de los escenarios argentinos, pero que en sus comienzos habían actuado en el Uruguay: Orestes Caviglia, Santiago Arrieta, Luisa Vehil, Domingo Sapelli, Santiago Gómez Cou. Se fueron; también, más adelante, aunque afortunadamente terminaron por regresar (eran ya otros tiempos), actores de la talla de Alberto Candeau y Enrique Guarnero. Se fueron los que llegarían a ser en Buenos Aires buenos directores de cine y de teatro: Mario Soffici, Román Viñoly Barreto, Roberto Tálice.

Se fueron decenas de figuras menores que se desperdigaron por los teatros, los estudios de radio y los sets cinematográficos de aquella Meca tan cercana y de tan anchas posibilidades.

A todos estos elementos que gravitaron de un modo negativo debemos agregar el sentido poco desarrollado de lo nacional, unido a una especie de complejo de pequeñez en especial frente a Buenos Aires y frente a lo norteamericano (lo norteamericano pesaba en aquellos años con la influencia de su cinematografía, de su propaganda, de su música, de su jazz, de su pretendido "american way of life"), y si aún consideramos la dependencia de nuestras clases altas y cultas por todo lo europeo, debemos admitir que nunca se dieron en el curso de nuestra historia tantas coordenadas pasibles de empequeñecer nuestro concepto de lo nacional en el plano de la cultura. Por supuesto todos estos hechos contribuyeron a un descreimiento sistemático hacia lo auténticamente local, a una desconfianza y timidez frente a nuestras posibilidades creadoreas, que, como en el caso del teatro —trabajo de creación y de equipo— se hacía más evidente, reducidos como nos encontrábamos al pasivo y poco heroico rol de consumi-

dores (de cine, de novelas, de literatura en general, de teatro, de música, de modas).

De esa especie de pozo —en lo que tiene que ver con el teatro— nos sacaría la Comedia Nacional y los teatros independientes algunos años después. Pero de eso se hablará a su debido tiempo.

---

(1) Sobre la labor excepcional de Brussa por los escenarios del Uruguay en aquellos años donde la actividad local era muy pobre y esporádica, ver el libro de Angel Curotto "Carlos Brussa. Una vida al servicio del teatro". Edición Casa del Teatro del Uruguay, 1956, Montevideo.

LA CABEZA DE GOLIATH (1)

Como si las causas a las que nos referíamos en el capítulo anterior no hubieran sido de suficiente peso para definir la crisis, agreguemos que los dos únicos teatros que seguían siendo teatros eran utilizados casi exclusivamente por compañías porteñas.

En aquellos años (y en cierta medida también hoy) hubiera sido imposible mantener el presupuesto de una sala de las dimensiones del Artigas o del 18 de Julio con la actuación exclusiva de conjuntos locales. El problema de los autores nacionales era mucho más grave. Estrenar en Montevideo era casi una utopía. Había que pensar en alguna otra ciudad. Y esa otra ciudad no era París ni Madrid ni Barcelona ni Santiago de Chile. Era Buenos Aires, una ciudad con nuestras propias coordenadas, con nuestro propio idioma, con nuestros propios gustos y costumbres, casi diría con nuestra propia alma.

En los años que precedieron al peronismo, desde el fin de la primera guerra mundial, pasando por lo que se llamó "la década infame", Buenos Aires pasa por su gran momento de expansión urbana, como el gran núcleo cosmopolita de América del Sur, ("Buenos Aires. Cosmópolis". Había dicho Darío ya en 1896), como dorada meca del porvenir. Se convierte en una de las ciudades más grandes del mundo. Centenares de inmigrantes llegan diariamente a "la ciudad junto al río inmóvil" que crece de un modo vertiginoso. La

Avenida 9 de Julio y la Diagonal Norte abren una brecha de cemento en el núcleo más abigarrado y palpitante del centro. El tango, dimensión de lo porteño, se impone en todo el mundo. Ya antes de aquel paréntesis de euforia, Evaristo Carriego la canta en sus poemas, y algunos años más tarde Carlos de la Púa, González Tuñón, Enrique Santos Discépolo y Jorge Luis Borges, poetizan el ritmo ciclópeo de sus calles, la transición de lo viejo a lo nuevo, la nostalgia pueblera del sur de la ciudad en contrastes con el pujante y moderno norte. Es la época en que Gardel evoca el perfil de la ciudad en millares de discos. Julio de Caro y Francisco Canaro llevan el tango al mismo París, sueño y meta de todo intelectual desarraigado. Se ensancha la calle Corrientes, que representa algo así como el más urgente perfil del devenir ciudadano. Se levanta el estadio de River Plate con capacidad para meter adentro una ciudad de segundo orden. A la muerte de Gardel el alma de la ciudad encuentra sus más legítimos intérpretes en la voz de Fiorentino y en el bandoneón de Aníbal Troilo; Alberto Vacarezza sigue estrenando su sainete número 50 ó 60; en la pantalla nace y muere un ídolo, José Gola; se estrenan los grandes éxitos del cine argentino: "Los tres berretines", "Riachuelo", "El pobre Pérez", "Puerto Nuevo", "La Fuga", "La Guerra Gaucha", "Prisioneros de la tierra"; los cafés de Corrientes y Avenida de Mayo, atestados, tienen palcos con orquestas; las mujeres lucen muy rubias, casi platinadas; los hombres llevan pantalones oxford y saco entallado con tiesas hombreras; en la calle Corrientes se levantan las familiares siluetas del Ópera y del Gran Rex; Santa Fe se perfila como la avenida del porvenir, con sus lujosos apartamentos blancos y sus ventanas con carpintería de hierro; se cree a ciegas en ese porvenir aunque ya Enrique Santos Discépolo irradie un premonitor pesimismo en las letras de sus conocidos tangos.

El teatro pasa por el mismo proceso de euforia.

Sus figuras, afirmadas por la industria de un cine pujante, en pleno ascenso, saltan cómodamente del teatro y de la radio al cine y del cine al teatro y a la radio. El teatro nutre los sets de Lumiton, de Argentina Sono Films, de Pampa Film, de Efa, de Estudios San Miguel, de Artistas Argentinos Asociados y la banda de celuloide devuelve a esos

actores al teatro, aún con más prestigio. Con más público a su alrededor.

De esta manera se comprende el prestigio de actores como Luis Sandrini, Luis Arata, Tita Merello, Tomás Simari, Olinda Bozán, Elías Alippi, Enrique Muiño, Irma Córdoba, Florencio Parravicini, Mecha Ortiz, Enrique Serrano, Pepe Arias, sin contar con los que habiendo sido mucho menos conocidos en pantallas, tenían un firme prestigio teatral, como Eva Franco, Orestes Caviglia, Luisa Vehil, Nicolás Fregues, los hermanos Serrador, Lola Membrives, Narciso Ibáñez Menta, Berta Singerman, Miguel Faust Rocha, María Rosa Gallo.

Al prestigio del cine nacional tenemos que agregar, en Buenos Aires, hasta un poco después del 30, la utilización de una fórmula teatral que había cimentado grandes éxitos y permitía el desarrollo de un género típicamente porteño. El sainete, que ya había sido impulsado desde principios de siglo por autores de la talla de Nemesio Trejo, Ezequiel Soria y el uruguayo Carlos Mauricio Pacheco, alcanzaba su mejor momento en lo que va del 20 al 30, años de los grandes éxitos de Vacarezza, de Ivo Pelay, de González Castillo, de Mertens y de Armando Discépolo.

Y volviendo a nuestra ciudad. Sin salas teatrales, sin actores, sin directores, sin elencos, sin un cine nacional, sin protección estatal o municipal: ¿qué podía hacer el teatro uruguayo? Con un público que sabía entender los chistes del sainete porteño, que admiraba las mismas figuras de cine, que hablaba el mismo idioma, el mismo lunfardo, que cantaba los mismos tangos, que peleaba por la nacionalidad de Gardel, que tenía las mismas pasiones deportivas, el mismo sustrato de población, le fue fácil al teatro porteño conquistar nuestras escasas salas disponibles y someternos durante años —con la misma despreocupación con que lo hiciera en sus propias ciudades de provincia— al excedente (por lo general burdo) de sus éxitos taquilleros.

Contra eso, aparte de Carlos Brussa, generalmente de gira en el interior, sólo nos quedaban algunas figuras que se animaban a salir al escenario con alguna pieza, generalmente de fácil digestión, cimentada antes en la radio: Miguel Moya, Julián de la Cantera, Humberto Nazzari, Héctor Cuore y unos años más tarde, Ramiro Lacoste, Juan Carlos Chiaino,

Blanca Burgueño, Mario Rivero, Luis A. Negro, Héctor Torres, Nélida Acosta, Floreal Cavalieri, Ana Lasalle; "La Troupe Ateniense" y sus presentaciones de primavera. Muy poco en cantidad. Muy poco en calidad. Muy poco vinculado al verdadero teatro.

Las compañías argentinas tampoco hacían aquí ni allá nada que estuviera vinculado al buen teatro. Salvo, como es natural, las excepciones que eran también excepciones en la Argentina: Luis Arata, Luisa Vehil, Eva Franco, los hermanos Serrador, Narciso Ibáñez Menta, Lola Membrives. La mayor parte de aquellas compañías, estaban halagadas por un éxito fácil, no poseían el menor sentido de superación ni de estudio ni curiosidad por aprender lo que ocurría en otros escenarios europeos, españoles o norteamericanos, y actuaban ante un público conformista, poco culto y con el gusto sistemáticamente echado a perder, con ganas de olvidar en la platea su diaria fajina por la existencia. Ese teatro era, en la mayoría de los casos —pues privaba el teatro comercial— un teatro mal hecho, mal representado, prácticamente sin dirección, sin saber lo que era una verdadera escenografía o una ordenada utilización de las luces, a merced del gran divo que trataba de seguir —o a veces simplemente improvisaba— el texto de algún escritor de éxito que sabía explotar para sus derechos de autor las más legítimas vetas de la guaranguería criolla.

Eso explica el fenómeno Paco Busto, José Ramírez, Florencio Parravicini, las Revistas del Maipo. Otros se conformaban con el género cómico-sentimental, trillado y de pobres recursos. El resto —muy poco— podían ser buenas intenciones, con resultados generalmente mediocres.

Sin embargo, en aquella época, la llegada de estas compañías (generalmente un capo cómico o la revista musical del Maipo o del Casino, o la comediola de turno o el éxito "serio" del momento, encarado siempre en forma mediocre), junto con las compañías españolas "de comedia" o las "compañías de zarzuela" (que también venían de Buenos Aires), era la casi exclusiva cartelera que se iba sucediendo, mes tras mes, año tras año, en nuestras dos únicas salas disponibles. Pobre cosecha, por cierto. Era también la época de los empresarios teatrales. Era la época de los hermanos Messutti, sin que

esto no signifique un verdadero reconocimiento por su devoción a la causa teatral y a su empuje constructivo y necesario. (Casi me atrevería a afirmar que, en aquellos años, los hermanos Messutti fueron los únicos que, de algún modo, hicieron que el teatro no muriera definitivamente en nuestro ambiente). Era la época en que incluso nuestro patricio teatro Solís estaba arrendado a empresarios particulares. Todo un símbolo.

Sin embargo la historia (llamémosla así) queriendo hacernos un mal nos hizo un bien. Porque pienso que Juan Dómingo Perón, al cerrar la salida de argentinos hacia el Uruguay en los últimos años del 40 y principios del 50, nos hizo indirectamente un favor. Hubo que largarse, que animarse, que crear. El esfuerzo sustituyó a la comodidad y a la rutina de tener siempre alguna compañía argentina a mano. Y en cuanto a la misma ciudad de Buenos Aires, ya no ofrecía para los uruguayos, en aquellas épocas turbulentas y difíciles, de tremendas pasiones políticas, los mismos atractivos y posibilidades que en las décadas del 10, del 20 y del 30. Muchos regresaron. Otros optaron por no salir. Y al quedarse comenzaron a hacer las cosas —con humildad y modestia— en nuestro propio medio.

(1) Título sugerido de un libro de Ezequiel Martínez Estrada.

EL SODRE. LA ESCUELA DRAMÁTICA DEL SODRE. LA CASA DEL ARTE. ACTU E ION. LAS COMPAÑÍAS NACIONALES DE RADIOTEATRO. EL TEATRO EXTRANJERO EN EL URUGUAY.

La crisis del teatro uruguayo alarmó —como no podía ser de otra manera— a la parte más esclarecida de nuestra sociedad. Porque es bien sabido, desde los comienzos de toda civilización, que teatro significa cultura. Y eso también lo sabían los responsables de nuestra cultura en el ámbito privado como en el oifcial. Aunque no cabe en este trabajo referirse al Sodre —por sus fines diferentes a los específicamente teatrales— debemos destacar la creación de este organismo descentralizado y su apreciable labor cultural. Creo que hasta hoy

no ha sido estudiado ni comentado con suficiente amplitud, más allá de la política y de la burocracia, la trayectoria de este formidable instituto que centraliza en una misma administración la radio, la televisión, una orquesta sinfónica, un cuerpo de ballet, un coro, un cuerpo de cantantes líricos, una sala teatral, una cinemateca y la discoteca más importante del país.

El Sodre fue creado en épocas de la crisis de la escena nacional. Pero a pesar de sus vastos alcances no entró en sus fines lo específicamente teatral, si bien durante mucho tiempo el Estudio Auditorio del Sodre sirvió de escenario para algunos elencos independientes y para la esporádica Escuela Dramática del Sodre, que en los años 1942 y 1943 significó el intento fallido de formar un elenco oficial.

De muy corta duración fue la vida de este equipo, a pesar de ser dirigido por la actriz más prestigiosa del teatro de habla hispánica en aquel momento, Margarita Xirgú, a quien los vaivenes de la guerra civil española y el triunfo del franquismo habían traído hasta estas costas de América. Debemos agradecer a los hombres de aquella época —en lo que a teatro se refiere— el hecho de que la gran trágica catalana haya encontrado posibilidades de enseñanza y de creación en estas latitudes donde todo estaba por hacer. Su enseñanza fue invalorable en la Escuela Dramática del Sodre; en la Escuela de la Comisión de Teatros Municipales, después; en la dirección de la Comedia Nacional y aún su sola presencia en nuestro ambiente teatral. Con seguridad mucho de lo que se logró en los años de aprendizaje, ya bien entrada la década del cincuenta, se le debió a Margarita Xirgú en la parte artística, como se le debe a Justino Zavala Muniz en la parte organizativa y de planeamiento.

De cualquier manera, pese a aquella invalorable dirección, la Escuela Dramática del Sodre no llegó a plasmar. Formada sobre la base de una compañía mixta de artistas profesionales, actores invitados y estudiantes de arte dramático, tuvo de positivo que empezó a foguear a muchos de los que después se destacarían en la Comedia Nacional y en los independientes. Su repertorio fue amplio y ambicioso. A través de ese programa podemos seguir las preferencias de su iniciadora que, por temperamento, se acercaba al teatro clásico es-

pañol y al lorquiano. Así las puestas en escena de "Numancia", de Cervantes, y "El gran teatro del mundo", de Calderón, y "Mariana Pineda", de Federico García Lorca. Pero también en la breve existencia de esta Escuela Dramática hubo lugar para otros clásicos, como Molière (El Enfermo Imaginario) y Gogol (El Matrimonio); para el teatro francés contemporáneo "El Ladrón de Niños" de Jules Supervielle y para el teatro nacional "Alto Alegre" de Justino Zavala Muniz y "El Artista y el Hombre" de Podestá-Luisi).

Buena cosecha en poco tiempo. Sin embargo, la época no estaba madura para persistir en esas quijotadas de querer imponer el buen teatro. Se necesitarían mayores esfuerzos, mayores recursos y un cúmulo de circunstancias que recién cristalizarían en 1947.

Otro intento anterior a la creación de la Escuela Dramática del Sodre también trató de solucionar la indigencia del teatro uruguayo: la fundación de la Casa del Arte, en el año 1928.

La dirección de este instituto de carácter oficial estuvo a cargo de dos dramaturgos nacionales de dinamismo y capacidad organizativa, muy vinculados al ambiente artístico argentino y uruguayo: Angel Curotto y Carlos César Lenzi. La Casa del Arte estaba prevista no sólo para fomentar el teatro sino para manifestaciones plásticas y musicales, aunque fue en el rubro dramático donde logró sus realizaciones más interesantes. La compañía que actuó en el escenario de la Casa del Arte —que en una época fue el Teatro Albéniz y que desde 1937 se transformó en el actual cine Radio City— estrenó un apreciable número de autores nacionales: José Pedro Bellán, Salvaño Campos, Víctor Pérez Petit, José Morosoli, Casas Araújo y Alberto Zum Felde. También este instituto tuvo muy corta vida. Poco tiempo después de la desaparición de la Casa del Arte, en el curso de las temporadas que van de 1931 a 1933, y de un modo esporádico durante los años siguientes, se formaron las cooperativas de actores Actu e Ion, abriendo esperanzas para el trabajo profesional de actores uruguayos, y también las posibilidades de estreno para los autores dramáticos. En esos años surgen algunos nombres nuevos en la dramaturgia nacional, nombres que, desgraciadamente, elaboraron el género dramático de un modo circunstancial y se des-

viaron a otros géneros que ya cultivaban para un público más amplio.

La época, a pesar de los esperanzados paliativos para superar la crisis, era muy limitada en todo lo que tuviera que ver con el teatro. Para aquellos elencos, registramos la primera pieza de Ernesto Pinto: "El Prodigio". Sarah Bollo, más conocida como ensayista de temas literarios, estrenó la tragedia "Pola Salavarrieta" (1) inspirada en la vida de la conocida heroína colombiana. Vicente Basso Maglio estrenó "Una noche despiertos". Se suceden entonces algunos estrenos de autores ya conocidos por otros intentos literarios extrateatrales: el poeta Carlos Sabat Ercasty presenta "El demonio de Don Juan" (2), Francisco Espínola (3), ya consagrado como uno de los mejores narradores de nuestro ambiente, estrena una pieza que se podía calificar de drama-pantomima: "La fuga en el espejo". Otro célebre novelista perteneciente a la generación del 900, Carlos Reyles, extrae de su novela "El Terruño" la pieza dramática "El burrito enterrado". Esos años significan también los comienzos de Orlando Aldama, el autor uruguayo que lograra más éxito material en toda la historia del teatro rioplatense, firmando con su propio nombre o con el de Pedro Malasartes aquellas intencionadas sátiras políticas de las décadas del 30 y del 40. También un ensayista de temas teatrales y plásticos, el arquitecto Fernando García Esteban estrenaba por aquellos años "La Tía Pasagarda" y el periodista más brillante de finales de la década del 30 y comienzos de la del 40, Arturo Despouey, estrenó en 1941 el drama "Puerto", con la compañía de Humberto Nazzari.

Esfuerzos aislados. Lo demostraron los reiterados fracasos. Compañías que se deshacen, intentos oficiales fallidos, autores que estrenan una sola pieza y se pierden después como dramaturgos, teatros que siguen convirtiéndose en cines, público indiferente y escaso.

Pero tampoco debemos desdeñar estos intentos. Algunos años después darían sus frutos.

Sin desmedro de volver a referirnos en la tercera parte de este libro a las primeras apariciones de elencos independientes con anterioridad a 1947, tales como el Grupo Polémico Popular, el cuadro dramático de la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Teatro del Pueblo, etc., diremos que en esos

años hubo también un esfuerzo esporádico por constituir compañías de actores profesionales que por lo menos podían contar con un público relativamente numeroso e incondicional. Aparte de la figura casi legendaria de Carlos Brussa como también de Héctor Cuore, corresponde destacar en aquel tiempo de empresas casi imposibles, la contribución escénica de Humberto Nazzari. En la temporada de 1946, por ejemplo, muy poco antes de la aparición de la Comedia Nacional y del posterior renacer de nuestros escenarios, se registran actuaciones de Ramiro Lacoste, y Blanca Burgueño, de Nélida Acosta y Floreal Cavalieri, de Ana Lasalle y Pedro Codina, de Héctor Cuore, Dalmira Daguerre, Héctor Torres, Flor de María Bonino, Luis A. Negro, Mario Rivero. Aún manteniendo sus lazos con el radioteatro —vinculación profesional muy respetable— muchas de estas figuras fueron absorbidas años más tarde por lo que podríamos llamar el teatro de alto nivel. Héctor Cuore fue uno de los primeros integrantes de la Comedia Nacional, llegó a dirigir algunos de sus espectáculos y fue profesor de Arte Escénico en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Blanca Burgueño desarrolló una amplia actividad gremial desde la Sociedad Uruguaya de Actores, haciendo esporádicas y valiosas apariciones en elencos independientes. Flor de María Bonino integró durante muchos años el plantel de Teatro Libre, para no hablar de Alberto Candeau y Enrique Guarnero, hoy figuras de gran valor en nuestro ambiente escénico como actores y hombres de una vasta cultura teatral.

La segunda guerra mundial frenó, como era natural, aquellas temporadas de teatro europeo que daban color y calidad a tantas temporadas mediocres de compañías argentinas matizadas tímidamente por la aparición esporádica de algún conjunto nacional. Aparte del teatro argentino, al cual ya nos hemos referido con alguna extensión en el capítulo anterior, contábamos con la presencia de elencos llegados de España, de Italia y de Francia. El teatro español, por una obvia razón de idioma, encontró siempre un público fácil de conquistar. La misma facilidad de este público resentía muchas veces la calidad de elencos y piezas. Además de las innumerables compañías de zarzuelas, generalmente malas, que inundaban la plaza con tozuda regularidad, llegaban las compañías de "alta

comedia", formadas no en Madrid ni en Barcelona sino en Buenos Aires, formidable plaza de una enorme colonia peninsular que podía muy bien surtir la cuota de "teatro español" en esta parte sur del continente. Lo más importante que llegó de España fue Margarita Xirgú. De sus inolvidables temporadas se recuerdan muchos títulos ya clásicos del teatro lorquiano, en pleno furor por aquel entonces, y también piezas de Lope de Vega y de Séneca. Merece recordarse también la aparición de Catalina Bárcena, Guerrero — Díaz de Mendoza, Ernesto Vilches y Pedro López Lagar.

De Italia, antes de que las giras de los "teatros stabiles" se hicieran, como después de la guerra, bastante frecuentes, podemos recordar la presencia del gran trágico Ermete Zacconi, de Paola Borboni, de Luigi Pavese, de Elsa Merlini, de Vera Vergani y María Melato, de los famosos títeres de Podrecca.

Pero sin lugar a dudas la temporada más brillante que tuviera nuestro teatro en la época de la que nos estamos ocupando haya sido la de Louis Jouvet en el año 1941, actor traído al Plata por los avatares de la guerra. Los teatraleros viejos pueden recordar hoy sin mayor esfuerzo aquellos títulos que significaban lo más avanzado del teatro francés de entre ambas guerras: "Ondine", "La guerre de Troie n'aura pas lieu", "Knock ou le triomphe de la médicine". La "Comedia Francesa" fue siempre asidua visitante de Montevideo, amparada en su prestigio que ya existía en la época de Molière y de Corneille, si bien, a pesar de sus claros orígenes, siempre se le notó en nuestros escenarios, como también en sus propios escenarios de la Sala Luxemburgo u Odeón, esa frialdad algo burocrática que la disminuía frente a aquel espectacular elenco de Louis Jouvet o al Jean-Louis Barrault que recordamos de épocas recientes.

Por último Fernand Ledoux y el teatro del Vieux Colombier nos trajeron también una muestra de ese finísimo, decantado teatro francés que significaba, desde nuestra azorada posición de provincianos, algo así como el desideratum de la magia teatral.

El final de la guerra y la facilidad de las comunicaciones permitieron a nuestro público un contacto casi continuo con

los mejores elencos europeos y latinoamericanos. Pero para que se concretara ese fenómeno también debían pasar algunos años.

(1) Sarah Bollo. "Pola Salavarrieta". Ed. C. García, 1946, Montevideo.

(2) Carlos Sabat Ercasty. "El demonio de Don Juan", ed. M. García, 1934, Montevideo.

(3) Francisco Espínola. "La fuga en el espejo". Ed. Alba, 1937, Montevideo.

LA DRAMATURGIA URUGUAYA DE 1918 A 1947

Sin desmedro de realizar el estudio particular de algunos autores significativos de este período, es importante trazar una visión de conjunto que pueda servir de introducción.

La larga crisis de nuestros escenarios —como no podía ser de otra manera— también se hizo notar en la literatura dramática. Señalábamos en anteriores capítulos que los autores que tenían vocación para el teatro tuvieron que estrenar en Buenos Aires. Algunos se convirtieron en autores de éxito: Orlando Aldama, Angel Curotto, Carlos César Lenzi, Roberto Tálice. En muchas oportunidades para estrenar en Montevideo nuestros autores tenían que hacerlo a través de compañías extranjeras. Sin embargo, uno de los pocos aspectos positivos de esta etapa residió en que nuestros autores fueron antes que nada rioplatenses, como no lo son los dramaturgos de las nuevas generaciones, esencialmente locales y desconocidos para el teatro y el público argentino. Ulises Favaro, Yamandú Rodríguez, Alberto Sánchez, Enrique Crosa, Miguel H. Escuder, Juan León Bengoa, José Pedro Bellán, Angel Curotto, Roberto Tálice, Alfredo Duhau, Carlos M. Principalle, Agustín Minelli y aún el propio Zavala Muniz fueron conocidos a ambos lados del Plata. (1)

Destacamos, como un aspecto bastante común de los autores más conocidos de esta etapa, el tono de comediógrafo, de escritor boulevardier, que busca con afán el éxito fácil o que escribe para el divo de turno. Es el tono obligado del teatro comercial porteño. No olvidemos que el teatro independiente todavía no ha aparecido como fenómeno de conjunto —si bien pueden existir dos o tres grupos vocacionales aislados— y que es con el teatro independiente que se llega a la experimenta-

ción, al ensayo, al teatro de vanguardia, al teatro desinteresado, al teatro esencialmente artístico, al teatro que en aquellos años estaba ya contenido en la obra del argentino Roberto Arlt.

Otra característica es la tendencia y el abuso de lo "literario", fenómeno que por lo común atenta contra el hecho teatral. Muchas buenas intenciones y aún autores de aliento que no se limitaron al teatro comercial vieron disminuídas sus posibilidades dramáticas. Yamandú Rodríguez, Salvaño Campos, Francisco Imhof, Carlos Principalle y aún por momentos los propios Zavala Muniz y José Pedro Bellán —que fueron lo más significativo de este período— pueden servir de ejemplo. Opino incluso que esta vocación "literaria" frustra en parte una generación de dramaturgos con grandes ideas, temas e intenciones, pero que, en materia propiamente teatral, improvisan.

No es extraño. La mayoría de estos autores no convivieron con el teatro. Escribieron teatro como un registro más de su vocación literaria. Lejos de la realidad teatral. Y en nuestro medio la experiencia teatral era muy pobre. También flotaba en el ambiente algo que tal vez podamos definir como una especie de "batllismo cultural" (aún en épocas del batllismo fuera del poder) que en la práctica significaba un ablandamiento del rigor crítico y estético, una sicología de Arcadia feliz que tendía al reposo y a la facilidad. La realidad dolía poco (al menos artísticamente). El Uruguay seguía siendo un aplicado alumno de Europa. Latinoamérica, una entelequia. El teatro, un entretenimiento.

Se percibe las influencias de Freud, Lenormand, Bataille, Bernstein, Verneuil, Deval, Benavente (así como Ibsen, Bracco, Giacosa y Gorki habían influído en la generación del 900). Lamentablemente es poco o nada la influencia, por lejana que fuera, de Pirandello y de Shaw, en pleno auge por aquellos años.

Pero lo que dio mejores frutos fue otra vez la tendencia realista y el tema local, como lo atestiguan algunas piezas rescatables de aquellos años: las de Zavala Muniz, "Dios te salve" de Bellán, "Cantos rodados" de Imhof, "El Higuerón" de Principalle.

Después de todo parece ser la tendencia que mejores re-

sultados ha dado a lo largo de ochenta años de teatro.

(1) También vale la pena destacar que los autores de este período publicaron sus piezas en una proporción que no admite comparación con los autores actuales. Al respecto, consultar "Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo" de Walter Rela. Cualquier comediola o pochade o juguete cómico de circunstancia, incapaces de resistir el menor análisis crítico, tanto hoy como ayer, figura en las generosas colecciones de Bambalinas o las revistas. La Escena o Nuestro Teatro, por no citar otro tipo de publicaciones menos circunstanciales de Buenos Aires y Montevideo.

Son contados, en cambio, los autores uruguayos de los últimos años —a los que haremos mención en la tercera parte— que han publicado sus obras. Hoy podemos leer "Knock-out sentimental" o "Por la plata baila el mono" y no hay ninguna pieza publicada de Denis Molina, Andrés Castillo, Ernesto Pinto, Hiber Conteris o Angel Rama

Francisco Imhof

En el año 1918 surge un título que llama la atención del público y la crítica: "Cantos rodados", comedia en tres actos de Francisco Imhof (1880-1937), profesional conocido en el ambiente social y médico de Montevideo. La pieza planteaba un problema moral de actualidad (para la época), que al venir de un autor sin oficio, de un autor que más que una pieza de teatro tenía una idea para desarrollar dramáticamente, adolecerá del defecto más notorio y común de la dramaturgia nacional de aquel período: la ausencia de un auténtico sentido teatral, la tendencia a la verbosidad y, en el caso particular de Francisco Imhof, el excesivo razonamiento de los personajes. Pero aún con esos defectos la obra supo imponerse y no es casual que, treinta años después, la Comedia Nacional la llevara a escena por considerar rescatables algunas condiciones de su texto.

Esas condiciones radican en su tema audaz, para aquellos años donde las costumbres burguesas limitaban el destino de la mujer, imponiéndole muchas veces matrimonios desiguales e interesados. En "Cantos rodados" Imhof planteaba concretamente el caso de un hombre gastado física y espiritualmente, después de haber llevado una vida licenciosa (como ocurría

tan a menudo en las esferas de la alta burguesía), próximo a casarse con una mujer joven. En esta pieza Imhof impone la renuncia, por parte del hombre, a este tipo de matrimonio. Por otro lado, es cosa bien sabida que este tipo de unión desigual era frecuente en los primeros años del siglo, donde la hipocresía de respetabilísimos padres y venerandas madres, movida por el interés y la conveniencia, muchas veces imponía a sus hijas estas uniones legales aunque no legítimas porque en el fondo eran irremediablemente inmorales.

Aparte del tema, actual y desprejuiciado, "Cantos rodados" ofrecía una certera visión crítica del ambiente de la burguesía culta y adinerada. La continuidad dramática de Imhof en su breve carrera de escritor teatral (1) tuvo un mismo idioma, un mismo ambiente, un mismo público. Y justamente por este ambiente, por la elegancia y fluidez de su diálogo, por su tono benaventino, muy en boga a lo largo de la década del 20, este autor logró una marcada preferencia del público burgués, que por otra parte era el que más frecuentaba nuestros escenarios.

(1) La producción dramática de Francisco Imhof está totalmente publicada, y registra los siguientes títulos: "Cantos rodados" ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1918; "Sangre de hermanos", Revista Bambalinas. N.º 336, Buenos Aires, 1924; "Las dos llamas", Ed. M. García, Montevideo, 1928; "Eutanasia", ed. Barreiro y Ramos, Montevideo, 1928 y "Fata-Morgana", ed. La Facultad, Montevideo, 1932.

Carlos María Princivalle

Este autor nacido en Salto, en 1887, radicado en Montevideo, muerto en 1959, que se destacara con la novela "La muerte de los trovadores", contribuyó con un importante título a nuestro desarrollo teatral de la década del 20. "El Higuerón", publicada antes de su estreno por la compañía de

Carlos Brussa en el año 1924, (1) planteaba el problema del latifundio, uno de los más urgentes que afligían y afligen a nuestro país. Proveniente de uno de los departamentos en donde este problema se agudiza y ahoga todas las posibilidades de desarrollo, Principalle conocía muy bien su tema, y presentaba una galería bastante completa de los tipos de nuestro campo, adscriptos a la vida de la estancia. Los paisanos, con su estancamiento material y moral. El peón reacio a plantar, porque en su ignorancia y en su rutina cree que agacharse sobre la tierra es cosa de gringos. El paisano astuto y prepotente que, igual que el higuerón que devora las plantas vecinas —símbolo de la pieza— también ha devorado las tierras linderas y un día es el dueño que logra el "don" y la consideración social que carecía cuando era pobre. El comisario, el eterno comisario de nuestra narrativa y de nuestro teatro, en cierto sentido emparentado con el comisario de "Martín Fierro", aquí deseando meter en el cepo a los ladrones chicos, obligados por la miseria, sin atreverse en cambio con los ladrones grandes, donde hay siempre algún personajón muy respetado por su posición social y su fortuna.

"El Higuerón", aparte del acertado cuadro de tipos y de ambiente, busca la solución de los endémicos problemas de nuestra tierra con cierta ingenuidad. La tesis de la pieza está representada por la figura del hijo del patrón muerto que llega —tal como el hijo ingeniero de "La gringa" de Sánchez— lleno de proyectos y de innovaciones para sacar ventaja de las grandes extensiones desaprovechadas, dedicadas a una ganadería que se reproduce sin control. El fracaso de sus métodos —sequía y langosta mediante— que llevan a este personaje a un suicidio poco convincente desde el punto de vista teatral, son recogidos por un cuñado que continuará su esfuerzo.

Esta solución individualista y subjetiva invalida la realidad objetiva y social que la obra plantea, pero la tesis no deja de ser válida, ya que propugna la explotación racional de nuestro campo, dividiendo el gran latifundio. A pesar de la validez de su tesis, no es la tesis lo más legítimo de "El Higuerón", sino el certero realismo de ambiente y personajes.

Las restantes experiencias dramáticas de Principalle están por debajo de esta obra. Muchas ni siquiera llegaron a ser

llevadas a escena, siendo conocidas a través de publicaciones, como por ejemplo "El último hijo del sol", (2) cuatro actos en verso sobre un tema de la historia indoamericana que había sido escrita en 1915 y publicada recién en 1921; "El toro", "Laureles" y "Caín y Abel", (3). "El hombre natural" representada por la Comedia Nacional en su primera temporada (1947) y su traducción de "Tartufo", puesta por el mismo elenco en 1952, que es una de las más afortunadas traducciones que hasta el presente se han realizado de una obra clásica.

---

(1) "El higuerón". Comedia dramática en 3 actos. Ed. M. García, Montevideo, 1924.

(2) "El último hijo del sol", romance dramático en 4 actos. Ed. M. García, Montevideo, 1921.

(3) Las tres piezas fueron publicadas por la editorial "La Facultad", 1920, Montevideo.

Yamandú Rodríguez

Este autor (1895-1957), radicado desde joven en la Argentina, fue en su época uno de los más celebrados cultores del llamado género nativista. Toda su extensa producción estuvo dirigida hacia la búsqueda de una expresión que reflejara la presencia —una presencia más idealizada que real— de nuestro campo. En la narrativa "Cimarrones" y "Bichito de luz". En la poesía "Aires del campo". En el género teatral "1810" (1), "El matrero", (2) pieza que sirviera también de libreto para una de las pocas óperas surgidas en estas latitudes y "Fraile Aldao". (3) Pero hay que reconocer que esta producción se resiente —como afirma Zum Felde— "por su inveterada tendencia hacia lo retórico, tanto en lo formal como en el tratamiento de personajes". Porque sus temas como las formas de sus temas (ahora nos estamos refiriendo a la producción dramática), hubieran estado más de acuerdo en el siglo XIX, cuando el auge del Romanticismo, que en un siglo donde el teatro occidental y rioplatense tendía hacia la realidad y, en la medida que le era posible, huía del énfasis, del convencionalismo y de la declamación que se dan en las piezas de este autor.

Sin embargo, los temas de Yamandú Rodríguez, a través del rico anecdotario de nuestra historia, tienen nobleza y amplitud de miras. Y también desde ese ángulo es necesario hacerle justicia por la búsqueda de una temática donde no hubiera que pagar tributo de importación. Porque una obra orientada al "nativismo" o al "criollismo", revela esa búsqueda. Paradójicamente, en sus formas, en su tono o en sus idealizaciones, este autor recordaba un romanticismo que había venido de Europa y que nada tenía que ver con el tono áspero y sobrio de nuestra realidad nativa o criolla. La provincia de Córdoba es el escenario de "1810". En cuanto a "Fraile Aldao" —pieza estrenada en 1933— se remonta a la época de la tiranía de Rosas y su figura central es el Gobernador de Mendoza, el General Félix Aldao, personaje para la intriga, el terror y la muerte, emparentado en cierto modo con otro gobernador "de largas mentas y funesta fama", el General Facundo Quiroga. La tendencia retórica de Yamandú Rodríguez parece más frenada en esta pieza y su vuelo lírico más ajustado a la acción.

Autor superado por el tiempo y por las imposiciones férreas de nuevos cánones dramáticos, (4) Yamandú Rodríguez, por el aliento y la intención de sus obras, es sin embargo un escritor al que se debe mencionar.

---

(1) "1810", poema dramático en 3 actos (en edición con "El Milagro", poema en 1 acto), ed. C. García y Cía., Montevideo, 1935.

(2) "El matrero", poema dramático en 1 acto y 2 cuadros, Bs. As., 1931.

(3) "Fraile Aldao", poema dramático en 2 actos, en edición con "El Renacentista", poema en 1 acto; "El demonio de los Andes"; poema en 1 acto), ed. C. García y Cía., Montevideo, 1935.

(4) La producción dramática de Yamandú Rodríguez se complementa con "La lanza rota", poema en 2 cuadros; "Tata Ceibo"; "Ave María Purísima" y "Juan sin Tierra", todas publicadas en Buenos Aires entre 1926 y 1935.

José Pedro Bellán

José Pedro Bellán (1889-1930), prolongó en la década del 20 el impulso de un teatro realista que había logrado su mejor expresión en los primeros años del siglo. Sin lograr una pieza que pueda llamarse clásica (como "El León Ciego" de Herrera), el conjunto de su obra es la experiencia dramática más destacable entre los años 20 y 30.

El teatro de Bellán surge como la expresión artística del maestro preocupado por los problemas de la educación. Sus temas se circunscriben a un único capítulo que gira alrededor de la familia: hogar, padres, hijos. Tuvo también, como es sabido, una señalada labor narrativa: "Primavera", relatos para niños que aún siguen leyéndose en nuestras escuelas y "Doñarramona", cuentos aparecidos en 1918.

Comenta sobre este autor Alberto Zum Felde: "Su característica es la mezcla de un áspero realismo proletario y una psicología torturada por lo paradójico. Si bien sus obras no llegan en intensidad a las de Sánchez, percíbense en ellas algo de ese vigor del trazo realista aunado a esa emotividad honda de la vida, que da a la obra palpitación de sinceridad". Y Cyro Scoseria, en "Panorama del teatro uruguayo": "Bellán cimenta su teatro en sus dotes de observador fino y penetrante de la realidad, de la vida, de las almas. Su teatro no tiene la amplitud de horizontes ni la variedad de matices y riqueza costumbrista de Sánchez ni la aspereza y crueldad de Herrera, ni su ideología revolucionaria. Pero es un artista sensible y generoso, de hondura enternecida, comprometido en la lucha moral y espiritual del hombre. Hay en su obra una vibrante calidez humana, una compasión y ternura. No hay campo, introduciéndonos en la intimidad hogareña de la clase media. Le interesan fundamentalmente las almas, el hombre. No olvida el panorama social, no ignora ni se desentiende de los convencionalismos, la hipocresía, las falsas virtudes y las injusticias que envilecen, pero otra es la sustancia de sus dramas".

Es en 1920 que Bellán se inicia como dramaturgo, estrenando "Dios te salve" (1) en el Teatro Liceo de Buenos Aires por la Compañía de Camila Quiroga. La crítica destacó esta pieza de un modo favorable. Aún siendo la primera, es

sin embargo la más lograda por su intensidad dramática, por los trazos firmes y ajustados de los personajes, por la oposición marido (Lucas), mujer (Petrona), en un juego de desgarrador contraste. "Dios te salve", drama de vidas silenciosas y frustradas, es una pieza directa, y de una emoción que se manifiesta por debajo de la superficie. Su final —el sollozo sin salida ni redención del principal personaje femenino— parece prolongar el drama más allá de la caída del telón. Ese panorama de mujeres sacrificadas, silenciosas, que anteponen la unidad del hogar y el amor por los hijos ante todas sus cotidianas claudicaciones frente al esposo déspota, no es creación de la fantasía del autor sino verdad de todos los días en una sociedad de mujeres sometidas. Una sociedad que sufría aún todas las limitaciones de costumbres, donde la mujer no tenía posibilidades de romper el encierro que a veces significaba el hogar.

La otra obra más conocida de José Pedro Bellán, "El centinela muerto" (2) fue estrenada en Buenos Aires nueve años después de "Dios te salve". En esta obra vuelve a desarrollar un problema muy acorde con sus preocupaciones de maestro y de educador. Porque en esta pieza Bellán nos muestra el fracaso de un padre de familia que, obsesionado por la salud moral de los suyos, emplea el despotismo sin educar en la libertad. Es en la libertad que el hombre debe educar a los suyos. La verdadera educación está en dar la necesaria libertad y fortaleza para poder gobernarse solo contra las difíciles contingencias de la vida. En "El centinela muerto", al faltar aquella agria tutela paterna, todo el edificio se desmorona porque ese padre no ha sabido inspirar verdadero aliento moral. Ha creado una moral por el miedo. El tema valioso, sin embargo, se resiente dramáticamente. Por momentos es artificial y confuso y peca por su tendencia al discurso y la verbosidad.

"La ronda del hijo", (3) estrenada por Carlos Brussa en el Teatro Artigas, año 1924, plantea también la problemática familiar, tan cara a este escritor. En este caso trata la supervivencia del hijo muerto en el alma de los padres y su reencarnación en un nuevo nacimiento. Pieza dispersa, dramáticamente frustrada, rozaba, no obstante, un valedero y universal conflicto sicológico. Por último, aquel maestro profun-

damente enamorado de su profesión, escribió para los niños una pieza de recursos valederos y que cosechara renovados éxitos a través del tiempo: "Blancanieve". (4)

La muerte, apenas a los 46 años, silenció a este dramaturgo de quien era lógico esperar una obra igual o superior a "Dios te salve".

---

(1) "¡Dios te salve!". Comedia en tres actos, ed. C. García, Montevideo, 1920.

(2) "El centinela muerto". Comedia en 3 actos, (en edición con "Interferencias", obra en 5 episodios), ed. J. Florensa, Montevideo, 1930.

(3) "La ronda del hijo". Comedia en 3 actos, ed. Claridad, Bs. As. s/f.

(4) "Blancanieve". Teatralización del cuento, ed. J. Florensa, Montevideo, 1929.

Carlos Salvaño Campos

Para trazar un panorama aproximado del teatro de la década del 20, citaremos un autor que llegó a interesar a la crítica, Carlos Salvaño Campos (1898-1955), porque su obra tomada en conjunto es unitaria en su pensamiento y en su preocupación, si bien, como en casi todos los autores de ese tiempo, limitada por la irreprimible tendencia a la literatura, ausencia de oficio teatral y una concepción intelectual superior a sus formas.

Sin embargo hay elementos rescatables en las tres piezas de Salvaño Campos, estrenadas con pocos años de diferencia: "La salamandra" (1925), "Don Juan derrotado" (1927) y "La mujer solitaria" (1928). Un teatro psicológico y una temática que plantea algunos problemas de índole moral. La condición social y humana de la mujer, en lo que va de la segunda mitad del siglo pasado hasta nuestros días, ha preocupado a dramaturgos de la talla de Ibsen, de Shaw, de Lenormand. También preocupó a este autor compatriota, en el tiempo en que la pollera corta, la melena a la garçon, la conquista de la Universidad y el acceso a las oficinas daban una falsa imagen de esta proclamada emancipación de la mujer.

En "La salamandra" (1) —su obra más recordada— Salvaño Campos planteaba el deseo y el derecho de la mujer a tener un hijo. En "Don Juan derrotado" (2) mostraba la generosidad y la fuerza del amor de una mujer; fuerza capaz de resçatar al hombre. En "La mujer solitaria", Salvaño Campos defendía el derecho que tiene la mujer de encontrar en un ser ajeno y extraño, el amor y la ternura que no halla en su propio hogar.

Obras de tesis, teatralmente flojas. Sin embargo, vale la pena recordar a este autor como ejemplo de la amplitud y la audacia temática que llegaban a plantearse los dramaturgos de aquellos años no tan lejanos con escasos resultados dramáticos y escénicos.

---

(1) "La Salamandra". Comedia en 3 actos. Ed. La Cruz del Sur, Montevideo, 1926.

(2) "Don Juan derrotado". Comedia en 3 actos. Ed. La Cruz del Sur, Montevideo, 1927.

Justino Zavala Muniz

El teatro de Justino Zavala Muniz (1898) significa una de las más convincentes expresiones dramáticas de la década del 30 y parte de la del 40. Con este autor vuelve a darse en nuestros escenarios la presencia del campo. Ese campo cargado de carácter y de patetismo que se había dado un cuarto de siglo antes en una parte de las obras de Sánchez y en las de Herrera. El campo, escenario rico e inagotable de nuestro teatro y de nuestra narrativa. El campo y su lejana redención, su ignorancia y sus caudillos son los ingredientes que Zavala Muniz vuelve a incorporar a nuestra dramaturgia.

El narrador de las "crónicas", el hombre público que impulsó la creación de la Comedia Nacional, que dirigió durante más de una década la Comisión de Teatros Municipales, que presidió en 1954 la Asamblea de la Unesco en Montevideo siendo Ministro de Instrucción Pública, el senador, el Consejero Nacional de Gobierno, contribuyó, en los primeros años de su vida política, con cuatro piezas destacadas

nuestro panorama teatral. Manteniéndose dentro del marco literario del realismo, su temática tuvo una absoluta unidad: lo nacional, lo social, lo rural. Lo rural sin pintoresquismo ni costumbrismo; manejando un diálogo con mano de literato y de conocedor. Y creando también un teatro de ideas. Los dramas de Zavala Muniz revelan las preocupaciones de un escritor que conoció por experiencia propia esos seres desvalidos que hoy —a treinta años de aparecer en los escenarios— siguen en pie con sus miserias, su ignorancia, su pobreza y su aparente irredención. Desde ese punto de vista, el político que siguió al dramaturgo poco pudo hacer desde el Parlamento o el Gobierno por esos seres desvalidos de sus piezas.

En "La cruz de los caminos", (1) estrenada por la Compañía Ion en el Sodre en el mes de abril de 1933 y por el Teatro Corrientes de Buenos Aires en diciembre del mismo año, bajo la dirección de Rodolfo González Pacheco, Justino Zavala Muniz trata el problema del latifundio, a través de la vida y privaciones de los campesinos de Bañados de Medina, a quienes Zavala Muniz conoció directamente. Tal como lo expresa Alberto Dibarboure en "Proceso del teatro uruguayo", el protagonista, Telémaco, "está tratado como símbolo de la protesta del pobre, que nada tiene, y es capaz de mucho, contra el Estado que nada hace para sacar la tierra al rico, tierras que no producen, tierras que no son trabajadas. En esta pieza hay también claras alusiones a nuestros partidos políticos tradicionales. Uno de los paisanos dice: "¿Quién encuentra una divisa pa' nuestra frente y encomienza otra historia?".

Y el protagonista Telémaco, al referirse a la falta de perspectivas, al cerrado sistema de propiedad de la tierra, anota: "Todo el campo es ajeno. Y siempre está el campo del rico". En esta pieza, donde se pretende profundizar la realidad para mostrar la presencia incómoda de uno de nuestros problemas más urgentes, se insinúan, sin embargo, algunas limitaciones comunes a toda la obra escénica de Zavala Muniz: teatro de ideas con poca acción, que retarda el ritmo y dificulta la síntesis dramática. En "En un rincón del Tacuarí" que en su época produjera el escándalo de la dictadura de Terra, Zavala mostraba el tremendo cuadro de miseria y analfabetismo que empuja a algunos seres de la

campaña a degradantes relaciones incestuosas. "Alto alegre", drama en tres actos estrenado en 1940 en el Teatro Marconi de Buenos Aires con dirección de Armando Discépolo, y tres años después en el Sodre de Montevideo con dirección de Margarita Xirgú, es un cuadro de los rancheríos y de la vida casi animal, desolada, de sus resignados habitantes.

En "Fausto Garay, un caudillo" retoma este autor, aunque desde otro ángulo, el retrato del caudillo. Ese caudillo de nítidos perfiles sociológicos. Ese viejo caudillo uruguayo anterior a 1904. Y al entrar a su alma, a su desinterés, a sus ideales, a su fatalismo, a su abnegación, entramos a comprender —si bien no a justificar— el mecanismo y la mística de aquellos hombres y aquellas revoluciones, de aquellas patriadas que son parte viva de nuestra historia a lo largo de casi ochenta años.

El teatro de Zavala Muniz, por su problemática y sus personajes, no podía expresarse sino a través de un robusto realismo. Treinta años antes, este autor hubiera sido un verdadero hallazgo cuando el auge indiscutido y absoluto del realismo y del naturalismo. Surgido después de Sánchez y de Herrera —para citar autores que elaboraron piezas de inspiración rural— Zavala Muniz está dramáticamente por debajo. Pero el solo hecho de pensar en comparaciones me parece que ya se nos está hablando de su trascendencia.

Y otra vez, en el caso de Zavala Muniz tenemos que reconocer cómo los ingredientes del realismo y del tema nacional, tratados con manos de escritor sensible, de conocedor y con algo que decir a pesar de algunas claudicaciones propiamente teatrales, perfilan otro nombre imprescindible en la historia del teatro uruguayo.

---

(1) "La cruz de los caminos". Drama en cuatro jornadas, dividida en siete cuadros, ed. Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense Buenos Aires. Montevideo, 1933.

(2) "En un rincón del Tacuarí". Crónica campesina, ed. Nueva América. Montevideo, 1939.

(3) "Alto Alegre". Drama en 3 actos, ed. Nueva América, Montevideo, 1944.

(4) "Fausto Garay, un caudillo", 3 actos, ed. Nueva América, Montevideo, 1942.

Angel Curotto

Hablar de la obra de Angel Curotto es trazar la historia viva del teatro rioplatense durante más de 40 años de realizaciones que trascienden su extensa labor de autor para proyectarse en todo lo que pueda referirse, de una manera u otra, a ese apasionante mundo del teatro.

Angel Curotto nació en Montevideo en 1902 y ya en 1919 comienza su vinculación con los escenarios, estrenando dos piezas: "El Instinto" (boceto dramático en 1 acto) y "El Triunfo del Honor" (comedia dramática en tres actos). Durante varios años tuvo a su cargo la dirección de la página teatral de "La Razón", diario del que fuera después corresponsal en España, Portugal, Suiza, Italia y Francia. Al regreso de su primer viaje por Europa (Curotto ha sido siempre un incansable viajero), fue designado, por el Ministerio de Instrucción Pública, conjuntamente con Carlos César Lenzi, director de La Casa del Arte. Hasta esa fecha había desempeñado, en sucesivas temporadas, la dirección artística de las compañías de Carlos Brussa, Rosita Arrieta y Héctor Cuore. En 1932 su actividad se canalizó a través de otro instituto oficial de importancia cultural, el Sodre, donde secundó al Dr. Víctor Pérez Petit en la dirección de las trasmisiones teatrales. Seis años después, junto con J. P. Blixen Ramírez y Romeo Negro fue designado director de la Compañía Nacional de Comedias, dependiente del Ministerio de Instrucción Pública, y una de las pocas compañías uruguayas con buen nivel artístico y repertorio continuado en aquellos años (1938) de crisis teatral. Pero el camino de Curotto tomó también el de las responsabilidades gremiales al ser designado secretario y tesorero de la Sociedad Uruguaya de Autores y de su similar en la Argentina (Argentores).

En 1942 vuelve Curotto a la dirección escénica —esta vez junto a Orlando Aldama— ejerciendo la dirección de la compañía León Zárate-Anita Jordán. En 1943, 1944 y 1945, siempre junto a Aldama, dirigió las compañías de Carlos Morganti y Tito Lusiardo.

En 1947, una vez creada la Comisión de Teatros Municipales, es designado Director-Gerente, y durante los 10 años en que ejerció ese cargo fueron creados los organismos de di-

fusión cultural más importantes en la historia de nuestro teatro: la Comedia Nacional, la Escuela Municipal de Arte Dramático, los Coros Municipales, la Biblioteca y el Museo del Teatro. Es también durante esta infatigable década que Curotto organiza las giras de la Comedia Nacional a Santiago de Chile (1955), y Buenos Aires (1956). Y es también bajo su dirección que el teatro uruguayo sale al exterior en sus misiones más ambiciosas y comprometidas. La gira del Teatro de la Ciudad de Montevideo en el Teatro de las Naciones de París y en el Teatro Español de Madrid y de la Comedia Nacional en el mismo escenario parisiense y en el Teatro Valle de Roma. En muchas oportunidades Angel Curotto integró jurados de remuneración artística del Ministerio de Instrucción Pública. En la actualidad integra la Comisión Nacional de la Unesco, es socio de honor de la Sociedad Uruguaya de Autores y medalla de oro de la Casa del Teatro del Uruguay.

Como autor, sería fatigoso enumerar sus obras, que suman aproximadamente un centenar, estrenadas entre 1919 y 1949. Esta obra, tomada en conjunto, es un documento para la historia de los escenarios rioplatenses —como también la obra de Carlos César Lenzi y Orlando Aldama— ya que las piezas de Curotto fueron llevadas a escena por compañías a cuyo frente estaban los actores y las actrices más conocidos en treinta años largos de la historia del teatro rioplatense: Luis Arata, Rosita Arrieta, Carlos Brussa, Esther Buschiazzo, Juan Mangiante, Alfredo Camiña, Casa del Arte, Carmen Casnell, Santiago Arrieta, Compañía Nacional de Comedias, Héctor Cuore, Dardés-Bello-Franco, María Diez, María E. Duckse, Carlos Valicelli, Eva Franco, Díaz de Mendoza, Miguel Faust Rocha, Nicolás Fregués, Carlos Morganti, Paquita Garzón, Iris Marga, Morganti-Pomar, Morganti-Cicarelli, Serrador-Ibáñez, Roberto Tálice, Teatro del Pueblo (de Buenos Aires), Josefina Díaz, Manuel Collado, Gloria Guzmán, León Zárate-Anita Jordán, Elida Acosta-Floreal Cavallieri, Delia Garcés, Tito Lusiardo, Paquito Busto, Francisco Petrone.

La obra teatral de Angel Curotto es el repertorio típico de un autor que escribe para el teatro comercial, especialmente para el teatro comercial porteño: gusto fácil, obras a la medida de las circunstancias, del momento o del divo. De las limitaciones de este teatro ya hemos hablado con alguna ex-

tensión en los capítulos que tratan de explicar este período que significó una crisis en el teatro de nuestro país a pesar de que, paradójicamente, algunos autores, como en el caso de Curotto, Lenzi y Aldama, pudieran estrenar un número considerable de obras. Pero esta misma proliferación y sentido circunstancial de la mayor parte de la producción, este verterse especialmente en el llamado teatro reidero y en la comedia musical, llevan implícitas sus limitaciones como teatro serio. Surgido de la oportunidad, del problema del momento, tratando de atraer al gran público generalmente por medio de la concesión, el teatro de Curotto fue, en la mayoría de los casos, un teatro de ambiciones artísticas y literarias limitadas. No se podía exigir otra cosa a quien tampoco se proponía otra cosa.

Con estas características la producción de Curotto abarca casi todos los géneros posibles. El drama (como en sus dos primeras piezas de 1919). Las comedias y revistas estudiantiles del comienzo de su carrera de autor: "Primavera normalista" (1920), "La Gran Prueba" (1921), "Los doctores del barrio" (1923). El juguete cómico: "Guerra Conyugal" (1921), "Especialista en señoras" (1935), "Voto secreto" (1937). La comedia: "El rincón de los canillitas", "La muchacha del Pigall", "La Vida Buena" (1925). Es necesario señalar que desde 1925 y durante muchos años se extiende la colaboración de Angel Curotto con Carlos César Lenzi, formando uno de los binomios más prolíferos y exitosos del teatro rioplatense. La firma Curotto-Lenzi incursionó también en casi todos los géneros teatrales y en una enumeración parcial podemos señalar la revista: "Arriba el telón" (1925), "Su Majestad la Revista" (1926), "Ra-ta-plan" (1927), "Montevideo y su cerro" (1929), "Se nos vino el centenario" (1930); el juguete cómico y la comedia: "Mi marido me engaña" (1926), "La noche nupcial" (1927), "Montparnasse" (1930), "La vendedora de London Paris" (1931), "La Casa de los 7 espejos" (1937), "Carnavales de mi vida" (1936), "Agustín no es justo" (1937), "Hay que frenar a tiempo" (1944); el sainete: "El fuego del Vesubio" (1929), "Carbonada" (1930), "Bataclana" (1932), "Justicia de arrabal" (1935); la farsa, sátira y revista política, tan de moda en aquellos años: "La gran milonga nacional" (1929), "El

Conventillo de la Presidencia" (1930), "Por esta miseria perra, el pueblo está bajo Terra" (1932), "Yo quiero ser Presidente" (1937), "Yo soy la opinión pública" (1938); las traducciones: "Carlos y Ana" de Leonard Franck, "El hombre que yo maté" de Somerset Maugham, "Felipe Derblay" de Jorge Ohnet, "La Dama de las Camelias" de Alejandro Dumas, "La llama sagrada" de Somerset Maugham, "Yo soy Dios" de Alfred Savoir, "Las tentaciones de Julieta" de Louis Verneuil, "El Milagro de San Antonio" de Maeterlinck, "Una noche en su vida" de Paola Riccora, "Los amores de Mimí y Rodolfo" de Murger, "Es posible?" de André Birabeu, "Pecado sin pasión" de G. Porto-Riche, etc.; el cuento infantil: "Caperucita Roja", "El pequeño Florentino".

También fue extensa y exitosa la colaboración de Angel Curotto con Orlando Aldama, trabajando generalmente bajo la firma Pedro Malasartes (Aldama)-Juan Pueblo (Curotto). Entre las obras de actualidad política, pueden señalarse: "Cuántos somos, cómo somos... cuánto dura", "Sigue riendo Juan del Pago", "Frentes altas, manos limpias... mantel corto" y la comedia en tres actos "El tango hay que saberlo bailar". De estas piezas ya nos ocuparemos cuando tratemos el capítulo dedicado al autor de "El diablo andaba en los choclos".

Vale la pena señalar, en esta reseña parcial de las obras de Curotto, su pieza "Compañera", escrita en colaboración con Juan Carlos Patrón y que lograra el premio del Ministerio de Instrucción Pública del año 1944, y la versión de "Otelo" de Shakespeare, realizada en colaboración con José Pedro Blixen Ramírez, estrenada por la compañía de Luis Arata en 1946 en el Teatro Buenos Aires de Buenos Aires y Artigas de Montevideo. Sin embargo, la pieza más importante de Curotto hay que encontrarla en un sector que consideramos difícil y hasta el presente de poco andamiento entre nosotros. La obra para niños. Y en ese rubro, aparte de otros temas de éxito como "La Cenicienta", escrita en colaboración con Alejandro Tálice, Curotto escribió un clásico del teatro para niños, "El gato con botas" (1) que, desde 1940 hasta hoy sigue gustando no solamente a los chicos, convirtiéndose, tal vez, en una de las piezas más representadas en la historia de nuestro teatro. Vale la pena trascribir un fragmento de la opinión del

escritor y profesor Francisco Espínola con respecto a "El gato con botas": "...Este "Gato con Botas" restablece por unas horas ¡benditas horas! el puente que el pequeño cruza hacia su niñez, hacia su vida esencial. Lo consigue con una hábil distribución de las escenas, una gracia soliviantadora que pone brillos dorados en todas las cosas y, aquí y allá, toques certeros de emoción por los que se hace visibles como una presencia bondadosa que mantiene tendidos los brazos y defiende con su sombra. Ese claro Periquete, esa Princesa deliciosa, el Rey Glotón y el Gato Astuto y la vivaz Micifuza y la dulce creación de la Viejecita de las Castañas, a quien las aves del cielo parecen formar un halo de colores y de trinos, son movidos con consumada destreza, revelándose en un diálogo ceñido, eminentemente teatral, que no en vano Curotto hizo un prolongado aprendizaje sobre los públicos adultos antes de poner frente al tan difícil de los niños la secreta surgencia de su alma generosa".

(1) "El gato con botas", teatro para niños, 4 actos. Colombino Hnos. Montevideo, 1941.

Carlos César Lenzi

Carlos César Lenzi nació en Montevideo en 1899 y realizó en esta misma ciudad sus estudios universitarios. Su primer trabajo literario "Hylas" fue patrocinado por José Enrique Rodó. Era un comienzo más que promisorio. En 1917, también otro grande de nuestras letras, Juan Zorrilla de San Martín, prestigiaba su poema "Flechas y tizonas" que, dos años después la trágica María Guerrero hacía conocer en España. En 1920 Carlos César Lenzi publica "Poemas" y forma con Fernán Silva Valdés, Yamandú Rodríguez y Julio R. Mendilaharsu el grupo "Tabaré". Mientras tanto el éxito de "Poemas" trasciende fronteras. En Madrid lo alaba nada menos que Miguel de Unamuno y en París el crítico Jean Cassou emprende la traducción de algunas poesías de esta obra. También el más famoso compositor uruguayo de aquellos años, Cluzeau Mortet, musicaliza su poema "La Copa de los Montes".

Completa la labor literaria no teatral de Carlos César

Lenzi, siempre dentro de la década del 20, "Nijinski" y "La rebelión de la música", libros surgidos de dos conferencias dictadas en el Teatro Solís y Zabala, y el "Poema a Delmira" leído en la Universidad. "La Estatua", poema escrito en ocasión de la inauguración del monumento a Artigas en la Plaza Independencia de Montevideo, obtiene el primer premio en un concurso de carácter nacional. De ahí en adelante su actividad se vuelve cada vez más intensa. Crítico literario de "La Mañana", corresponsal periodístico en España, diplomático en París, miembro de la Sociedad General de Autores de España y Argentina, afiliado a la sociedad Elipo de París, a la Societé des Jeunes Auteurs de Bélgica, a la Asociación Sindical de la Prensa Extranjera de Francia, director —junto con Angel Curotto— de la Casa del Arte del Uruguay.

Todo hacía prever una carrera artística excepcional. Porque antes de debutar como autor teatral, en 1925, la personalidad literaria de Carlos César Lenzi estaba formada. Su nombre llegó a ser muy conocido en las dos orillas del Plata y también en círculos selectos de París y de España. Sin embargo, su labor teatral, si bien extensa y variada, estuvo por debajo de lo que podía esperarse de un autor con esos antecedentes literarios. Carlos César Lenzi se vio desbordado por la facilidad. En su descargo hay que reconocer que escribió en una época en que las cosas eran difíciles de darse de otra manera, tal como el teatro estaba organizado en Montevideo y especialmente en Buenos Aires. Pero este atenuante no evita la sensación de estar frente a una obra en su mayor parte frustrada.

Ya hemos señalado, en el capítulo dedicado a Angel Curotto, algunas piezas que Lenzi escribió con su colaboración. Este binomio, como lo destacábamos oportunamente, fue uno de los más prolíferos y exitosos en la historia del teatro del Río de la Plata: 57 piezas estrenadas, entre obras originales y traducciones. Pero aparte de su labor como autor, Lenzi merece ser tomado en cuenta como uno de los talentos de la época que, sintiendo pequeño el ambiente en que se movía, necesitaba canalizar su peripecia vital y literaria por otras latitudes. Nosotros creemos que no siempre el desarraigo trajo los mejores frutos. Para un "Don Segundo Sombra", novela escrita fuera del ambiente en que se desarrolla, tenemos decenas de prome-

sas frustradas. Ni Florencio Sánchez, ni Ernesto Herrera ni Justino Zavala Muniz fueron desarraigados y sus obras aún perduran. Por supuesto, hablar de la "experiencia de Buenos Aires" de Sánchez o de algún otro autor uruguayo no es hablar de desarraigo. Es casi hablar de una afirmación más profunda por una multiplicación de posibilidades en el mismo ámbito vital, sentimental y cultural. No creo que los autores radicados en Buenos Aires sean desarraigados en el sentido con que nos referimos a Carlos César Lenzi. Sin embargo, el desarraigo de este autor tuvo algún aspecto positivo. Contribuyó a la difusión de los valores europeos, especialmente obras teatrales, traduciendo y adaptando muchas piezas que triunfaban en los escenarios del otro lado del Atlántico.

En un orden muy especial, debemos citarlo como el autor de "A media luz", uno de los tangos más conocidos y gustados en todo el mundo. Entre sus piezas originales —aparte de las escritas con Curotto— podemos señalar: "Sol de Mayo", "Día de primavera" (estrenada en el Teatro Español de Durazno por la Compañía de Carlos Brussa), "El Domador" (escrita en colaboración con el poeta C. M. de Vallejo), "Yo, tú y él", (1) "El escándalo del día", (2) "Viaje al paraíso" (en colaboración con Bayón Herrera), "Mariana Artigas" (en colaboración con Pablo Suero). En París, colaborando con el compositor Oberfeld, logró colocar en la cartelera del Palace Theatre una de las pocas piezas criollas conocidas en aquellas latitudes: "Gaucha".

El teatro de Lenzi —aparte de lo que ya señalamos en oportunidad de pasar revista a las obras que escribió con Angel Curotto— ofrece las características del llamado "teatro de bulevar" parisiense; la "comedia de salón" en la que brillara un autor muy representado en aquella época, Louis Verneuil. En otras piezas es sensible a la influencia del teatro verista. La obra más lograda de Carlos César Lenzi (muerto en Buenos Aires en 1963) "Nadie escapa a su destino", (3) recibió en 1937 el Premio Nacional de Teatro en el certamen anual del Ministerio de Instrucción Pública. Esta pieza fue llevada a escena por la Compañía de Antonia Herrero en el Teatro Artigas, dirigida por Roberto Tálice. La obra, que cosechó éxito de crítica y de público, revelaba un autor que si se hubiera exigido como en esta oportunidad, seguramente hu-

biera tenido mayor significación en la historia de nuestro teatro.

(1) "Yo, tú y él". Revista Bambalinas. N.º 445, Bs. As. 1926.

(2) "El escándalo del día". Un acto, Revista La Escena, número 536, Bs. As.

(3) "Nadie escapa a su destino". Farsa. Talleres Gráficos Colombino, Montevideo, 1937.

Orlando Aldama

Orlando Aldama, el autor más representado y representativo de este segundo período de nuestro teatro, nació en Arroyo Salinas, departamento de Durazno, en el año 1904.

Una increíble variedad de actividades perfilan la figura sin lugar a dudas más pintoresca del ambiente teatral uruguayo. Orlando Aldama, que dejó trunca su enseñanza secundaria, tiene un curriculum muy diferente del que puede exhibir un escritor de gabinete. Fue almacenero, director de murga, director y autor de elencos teatrales estudiantiles, secretario de periódicos de la ciudad de Durazno, edil, jugador y delegado de fútbol, juez de boxeo, jugador de pelota a share, diputado, prosecretario del Municipio de Durazno, secretario del Club Uruguay de esa misma ciudad, congresal, convencional y miembro del directorio del Partido Blanco, miembro de la Comisión Fiscal del Jockey Club, empresario y director de compañías teatrales, director y empresario de un circo, presidente de la Comisión de Teatros Municipales de Montevideo y hasta hace no muchos años, prosecretario del Senado de la República. Y autor teatral, mientras tanto. Un autor teatral que también tiene perfiles particulares que escapan a los de la mayoría de los comediógrafos de la década del 40 y que difieren radicalmente de los autores independientes de la década del 50. Por lo pronto, Orlando Aldama es el autor que ha cosechado mayor número de éxitos durante este último cuarto de siglo. Es además casi exclusivamente el único autor uruguayo que ha podido hacer de sus obras un próspero medio de vida.

Es obvio que un teatro cuyo destinatario es un amplio sector de público —y no propiamente el más culto— debía

adolecer de las limitaciones artísticas que generalmente se producen en casos semejantes. Esto significa un teatro de circunstancia que, pasada la oportunidad o el pretexto que determinaron su creación, pierde vigencia. O el tema al servicio del "divo", ya se llame Sandrini, Paquito Busto o José Ramírez. O la excesiva facilidad para provocar el chiste o la risa. Pero al mismo tiempo debemos anotar oficio, ingenio e inventiva; perspicacia para saber qué le interesa y qué le gusta al público; comunicación y simpatía; conocimiento de la vida y de los problemas comunes del hombre común. Podríamos añadir que es suficiente mérito interesar y divertir a grandes sectores de la población, sin que esto signifique que haya que escribir obligatoriamente para el gran público, halagándolo y divirtiéndolo. El buen teatro es otra cosa.

Sin embargo, las tres primeras piezas de Orlando Aldama no tuvieron las características que después se hicieron típicas de su vasta producción. Sus tres primeras piezas tuvierón en común el pretender un teatro sin concesiones, con algo importante que decir y que, paradójicamente, no significaron para Aldama el éxito que después logró con su otro teatro. La eterna historia en estos casos. Solamente que este autor pudo canalizar, después de sus primeros intentos, una producción de éxito que no tiene antecedentes en la historia del teatro rioplatense. Y si estamos lejos de ser exitistas, no tenemos nada contra el éxito. El hecho de tener éxito, entre otras cosas, significa que un autor ha podido comunicarse y llegar a un amplio sector de público. Por eso la producción de Orlando Aldama hay que tomarla también en cuenta en esta historia, —por más reparos que podamos encontrarle— y además por ser uno de los mejores documentos para la crónica teatral rioplatense de las décadas del 30 y del 40.

Su primera obra fue "El paso de la Guayreña" estrenada en julio de 1937 con el título de "Los amores de Rivera" en el Teatro Urquiza, por la Compañía Nacional de Comedias dirigida por Blixen Ramírez, Angel Curotto y Romeo Negro. Entre sus primeros actores, dos figuras ya de gran relieve en los ambientes cinematográficos y teatrales del Plata: Tita Merello y Santiago Arrieta.

En 1939 Orlando Aldama estrenó "La señorita de los pájaros", comedia dramática de costumbres que desarrollaba una

anécdota ubicada en una ciudad del interior, para plantear, sin embargo, un tema más vasto; el peligro de los extremismos ideológicos en gente sin base cultural. (El problema de los extremismos ideológicos fue preocupación habitual en el teatro de Aldama, que estrenó sus primeras piezas, y parte de su vasta producción de la década del 40, cuando el auge de las ideologías totalitarias de Alemania e Italia, en los rugientes años de Hitler y Mussolini y de la segunda guerra mundial). Esta pieza fue premiada en el primer concurso de Teatro Nacional organizado por el Ministerio de Instrucción Pública y llevada a escena por la compañía española de María Guerrero Díaz de Mendoza, en el Teatro Artigas. Sobre el hecho de que un autor uruguayo debiera estrenar una pieza en un escenario uruguayo con una compañía extranjera, ya nos hemos referido en algunas páginas de esta historia. Debemos anotar que "La señoñrita de los pájaros" volvió al cartel en 1955, en la Sala Verdi, llevada a escena esta vez por un elenco nacional, la Compañía José P. Blixen Ramírez.

Con anterioridad a "La señorita de los pájaros" en 1938, Aldama había estrenado una pieza que para su época, lograba el rotundo éxito de alcanzar las 100 representaciones, "80 pesos mensuales", drama asainetado sobre la vida de un empleado público. Como sabemos, el problema del empleado público es uno de los más sentidos y comprendidos en un país formado por una alta proporción de clase media que proviene en especial de la burocracia del Estado. En el protagonista de Aldama se vieron retratados miles de espectadores. Eso explica su inusual éxito. La pieza fue estrenada en el Teatro Artigas por la Compañía Muñoz-Franco-Bello-Dardes y repuesta 15 años después en el Stella D'Italia con el título de "Conseguí un empleo público" superando el éxito de 1938 desde el punto de vista de las representaciones.

De 1939 en adelante, bajo la popularizada firma de Pedro Malasartes, Aldama escribió el extenso ciclo de sus sátiras políticas, que fueron festejadas por un extenso público que veía escenificados los candentes problemas de la hora, pródiga en acontecimientos nacionales (consecuencias del golpe de estado de 1933, presidencia de Baldomir, servicio militar obligatorio, derrota del oficialismo terrista, etc.) e internacionales (segunda guerra mundial, el nazi-fascismo). Entre tantas po-

demos citar "El general resucitó al anochecer", estrenada en el Teatro Solís por la Compañía Camiña-Palitos, suspendida después de 42 representaciones a teatro lleno, por decreto del Poder Ejecutivo; "Rincón del Bonete", estrenada en el Teatro Artigas por la Compañía Rinaldi-Charmiello; "Servicio militar", comedia donde Malasartes-Aldama fijó su posición en el debatido problema del servicio militar en un país que no lo había tenido nunca; "Cuántos somos, cómo somos, cuánto dura?", escrita en colaboración con Angel Curotto (Juan Pueblo), estrenada en el Solís por la Compañía León Zárate; "Frentes altas, manos limpias, mantel largo", también con Curotto, y estrenada en 1941 por la Compañía Morganti, sobre tema surgido de un slogan electoral muy comentado del entonces llamado Nacionalismo Independiente; "Racionamiento", comedia satírica sobre la política de subsistencias en época de la guerra (1941) por la Compañía Calcagno; "Aumento de sueldo", sátira sobre el empleado público, en el Teatro Verdi (1944) y "Presupuesto", comedia satírica, obviamente sobre la burocracia, estrenada en el Stella D'Italia en 1953 por la Compañía Cooperativa Nacional. Entre las "sátiras de costumbres", podemos registrar, entre muchos otros títulos, "Dios no es hombre de boliche", sátira a los episodios radiales, estrenada por la Compañía Simari; "El cielo se vende a plazos", con el tema de la credulidad, por la Compañía León Zárate; "Quién le pisó la cola al gato", comedia representada por el actor Luis Arata y "Manzana de vidriera", representada en la Sala Verdi en 1952 por la Compañía José P. Blixen Ramírez.

Capítulo aparte merecen los éxitos de Aldama en sus piezas escritas para Luis Sandrini. "El diablo andaba en los choclos" (1941), sátira de costumbres, transición del sainete rioplatense a la comedia de entretenimiento, fue estrenada en Chile por Luis Sandrini y Tita Merello. Posteriormente fue éxito en Valparaíso, Lima, Caracas, La Habana, México y Montevideo. Se presentó en Buenos Aires, un año después, en el Teatro Nacional, batiéndose un récord de representaciones. "El diablo andaba en los choclos" fue repuesta 20 años después por el mismo actor, con el mismo éxito. Llevada al cine, logró recaudaciones suculentas.

También "Juan Globo" pudo mantenerse en cartel toda

la temporada de 1949 en el Teatro Politeama de Buenos Aires. La pieza satirizaba las costumbres de la alta sociedad de Buenos Aires. Sin embargo, Aldama logró su mayor éxito con "Cuando los duendes cazan perdices", obra para lucimiento especial de Luis Sandrini. Fue un record de representaciones en todo el teatro de habla hispánica. Se mantuvo seis temporadas consecutivas en el Teatro Astral de Buenos Aires. En Montevideo fue ofrecida por el mismo Sandrini en el Teatro Artigas. También para Luis Sandrini, pero sin el éxito de las piezas precedentes, Aldama escribió "Los ángeles no tienen miedo".

Arturo Despouey

Arturo Despouey es el prototipo del intelectual de fines de la década del 30 y comienzo de la del 40 —cáustico, fino, diletante— a quien le cabe la responsabilidad de haber echado las bases de la brillante crítica cinematográfica nacional. Es también el prototipo de la actitud hipercrítica uruguaya, que canaliza, a través del análisis minucioso, documentado y apasionado, un elán creador que paradójicamente no puede plasmarse en creación porque las condiciones —en 1940— eran mucho más difíciles que en 1960. Y detrás suyo, un equipo de aventajados alumnos que dieron fama internacional a nuestra crítica de cine.

Arturo Despouey, además, significó el modelo del intelectual europeizante, no tanto afrancesado como britanizado, y que, fiel a su impulso de desarraigo, abandonó el Uruguay y vive en Inglaterra, los EEUU y Francia desde hace más de un cuarto de siglo. Su actitud espiritual nos trae una asociación con las Victoria Ocampo, Silvina Bullrich y Eduardo Mallea del grupo anglófilo porteño, con la diferencia que, aún soñando con las brumas del Támesis desde el oscuro estuario del Plata, el grupo argentino se mantuvo firme en su rincón (con muchos viajes a Europa mediante...) e hizo obra valedera en su propio país. Posibilidad que naturalmente era más remota en el Montevideo de principios de la década del 40.

Sin embargo había talento en Arturo Despouey, y una natural predisposición a la creación artística que se dejó traslucir en la única oportunidad que estrenara en Montevideo: "Puerto", puesta en escena por Humberto Nazzari en el año 1941.

También, como no podía ser de otra manera, era un teatro de evasión, cercano al teatro poético donde desarrollaba (según una crítica de la revista que él había llevado a un primer plano entre la inteligenzia de la época, Cine Radio Actualidad) "el tema de la atracción que lo desconocido ejerce en el alma del hombre sensible en contraposición con su condición física que lo ata a la tierra".

Una sola obra difícilmente hace la carrera de un dramaturgo, pero "Puerto" significó una pieza digna en años poco propicios para la creación dramática. Coincidían en "Puerto" un cierto vuelo poético, color de ambiente, la siempre renovada atracción del tema marino, una atractiva galería de tipos y la intuición del ritmo dramático. Elementos válidos que compensaban el origen marcadamente literario de la pieza, algo que parecía de rigor en aquellos años.

Había en Despouey, en 1941, una especie de precursor (junto con Denis Molina) de lo que años después sería la actitud del autor de teatro independiente: la búsqueda de un teatro de contenidos artísticos, sin la preocupación comercial, sin la preocupación afanosa de un público.

Estamos seguros que su desarraigo del país debe haber frustrado a un verdadero autor (1) que por su cultura, su buen gusto y sus condiciones hubiera tenido una influencia positiva en el desarrollo de nuestro teatro y de nuestra literatura. Para las jóvenes generaciones uruguayas, poco o nada significa Arturo Despouey. Apenas un nombre, un recuerdo, especialmente entre los cineclubistas cuando se hace referencia a la crítica de cine. Y después de todo, Arturo Despouey estaba situado apenas unos años después de Morosoli, Francisco Espínola y Enrique Amorim por la misma época que Juan Carlos Onetti y Líber Falco. y apenas unos años antes de Real de Azúa, Mario Arregui y Carlos Martínez Moreno, nombres que hoy tanto significan en el desarrollo artístico y cultural de nuestro país.

(1) Hasta hoy no tenemos noticias que haya estrenado en Londres, París o Nueva York.

HACIA UN TEATRO URUGUAYO (1947 - 1967)

EL MOJON DEL 47

En 1967 Teatro del Pueblo cumplía treinta años. Nadie hubiera pensado, en aquel lejano 1937, en el hecho cultural que significaba la aparición de ese modesto teatro de aficionados en el panorama cotidiano y ajeno de aquella ciudad capital de setecientos mil habitantes. Porque estamos en condiciones de afirmar, sin temor a equivocarnos, que este retorno gradual de un público que había perdido el hábito del teatro, que prácticamente lo había desterrado de sus costumbres, tiene como causa dos fenómenos que sirvieron de revulsivo para vencer la abulia cultural de un público fanatizado por el cine: la creación de la Comedia Nacional en 1947 y la labor continuada de los teatros vocacionales que ese mismo año creaban su organismo gremial, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes. El trabajo esporádico de los independientes fue anterior a la aparición de la Comedia Nacional, si bien fue ésta la que atrajo más público al agrupar actores experimentados, disponiendo de mejores posibilidades económicas que surgían del presupuesto municipal y por el hecho de actuar en el Teatro Solís que sigue siendo la mejor sala de la república. Los comienzos del teatro independiente fueron lentos, difíciles. Una labor casi desconocida con uno o dos espectáculos por año, en salas alquiladas o cedidas, con un público reducido que se podía contar en un par de centenares. Sin una escuela dramática o una ex-

periencia previa donde foguearse con verdaderos actores o directores. Llevados por el entusiasmo y la improvisación. Los miembros de los primeros elencos independientes formaban, en cierta medida, más que un verdadero teatro, un club de actores, y realizaban un repertorio ecléctico de autores clásicos y modernos europeos. No existía orientación temática definida y la mayoría de las veces las piezas que representaban eran superiores a sus posibilidades. Era gente inquieta, fina, que poco o nada había visto en los escenarios montevideanos y mucho menos en los escenarios de Europa o de Norteamérica, que tenía necesidad de hacer algo, en lo posible dentro del ámbito de sus orientaciones y gustos culturales y artísticos. Hecho excepcional en el Montevideo de finales de la década del 30 donde la mayor parte de la juventud (y el teatro independiente, por sus caracteres, es siempre empresa de jóvenes) se dispersaba entre los dos monstruos sagrados de la época: el cine y el fútbol. Por otro lado, en aquellos años rugientes del nazismo, del fascismo, de las persecuciones judías, de la revolución española, de la segunda guerra mundial, el compromiso de la juventud consciente y lúcida estaba en la calle, en los mitines, en las pegatinas, en las agrupaciones democráticas y antifascistas, gastando sus energías en el momento político, tanto nacional (fines de la dictadura de Terra), como en el internacional, donde casi todos —aún los más tibios y desinteresados— tuvieron que comprometerse en una continua militancia ideológica.

Por eso afirmábamos que los comienzos del teatro independiente fueron lentos y difíciles. Casi un hecho aislado y desconocido en la vida de la ciudad o en las páginas de los diarios, pródigos de noticias de guerra y de hechos apocalípticos que se sucedían a lo ancho y a lo largo de un mundo convulsionado y trágico. Sin embargo, de ese embrión, de esos tanteos, de esa improvisación, de esa ausencia de buenos actores, directores y técnicos, de esas salas apenas concurridas, nadie sospecharía, entre el fárrago de otros acontecimientos a escala mundial, entre las guerras y las revoluciones, entre los nombres obsesivos de Hitler, Mussolini, Stalin, entre las peleas internas del marzismo y del batllismo, del herrerismo y los nacionalistas independientes, entre las intransigencias nacionales de la hora, en un ambiente de odios políticos caldeados, en momentos en que se construían cines

cada vez más espaciosos y no se vislumbraba aún el modo de sustraerse a la magia envasada y multimillonaria de Hollywood, nadie sospechaba que por ese lado se estaba edificando una renovación del teatro de Montevideo. Y que, años después, en la segunda mitad de la década del 50 —cuando su momento de apogeo —llegarían a existir cinco elencos profesionales de actores uruguayos, quince elencos independientes y veinte salas donde en 1937 apenas había cuatro que funcionaban de un modo asiduo para servir de escenarios a compañías extranjeras. Cabe también señalar que en esos mismos años la Comedia Nacional pudo llevar ochenta mil personas para una obra de autor nacional (1) y que un elenco independiente, en una sala con capacidad inferior a doscientas butacas, lograría veinticinco mil espectadores para una sola obra, manteniéndola seis meses en cartel. (2) Pero reconozcamos con franqueza nuestras limitaciones. Que el panorama de hoy sea mejor que hace veinte o veinticinco años no quiere decir que hayamos cumplido todas nuestras aspiraciones. Las limitaciones siguen en pie. ¿Qué se puede decir de un país cuya actividad teatral se realiza casi exclusivamente en una sola ciudad? ¿Qué se puede decir de un país donde decenas de pueblos y ciudades ven (a veces) uno o dos espectáculos teatrales al año? ¿Qué se puede decir de un país donde en la mayoría de los pueblos y aún capitales departamentales no existen salas de teatro? ¿Qué se puede decir de los gobiernos departamentales que, salvo dos o tres excepciones, no contribuyen en la formación de una comedia municipal? A no ser por las esporádicas giras de la Comedia Nacional y de algún elenco independiente, o a veces por la labor cultural de los liceos, habría lugares, aún capitales de departamento, que no sabrían ni siquiera que el teatro existe.

Falta una política teatral ambiciosa, así como una política cultural planificada, que, por lógica, debe correr por cuenta del Estado. La Ley del Teatro se hace esperar. Faltan salas de teatro. Faltan focos de cultura donde el teatro logre un clima propicio para afirmarse. En un país dominado por el latifundio y la politiquería no puede existir un sincero interés por la cultura, que, en definitiva, es la que abre los ojos y obliga a pensar. Generaciones incultas y abúlicas son la mejor defensa para continuar con los privilegios de unos

pocos. El teatro no marcha solo. Es uno de los tantos aspectos de la cultura.

El teatro no ha entrado aún como lo ha hecho en otros países donde la cultura está planificada, más allá de las salas teatrales, más allá del profesionalismo o del vocacionalismo. El teatro, fenómeno cultural y pedagógico de enorme importancia, aún no ha entrado en las escuelas, en los liceos, en las instituciones deportivas, en las fábricas, en los poblados modestos, en el campo. ¿Podemos estar satisfechos?

---

(1) Fenómeno ocurrido con "Procesado 1040" de Juan Carlos Patrón, obra estrenada por la Comedia Nacional en el otoño de 1957.

(2) Este hecho insólito se registra con "El caso de Isabel Collins" de Elsa Shelly, puesta en escena por el Teatro Circular en 1956.

LA COMEDIA NACIONAL

Anotábamos en el capítulo anterior la creación de la Comedia Nacional. Proyecto cuya responsabilidad de maduración y ejecución cupiera a Justino Zavala Muniz. La oportuna colaboración de este intelectual con la política, ubicado desde altos puestos del partido gobernante, permitió la concreción de este proyecto que, por su importancia en el orden cultural y artístico adquiere un relieve parecido a la creación del Servicio de Difusión Radioeléctrica veinte años antes. Cuando la Comedia Nacional levanta por primera vez el telón sobre el escenario de "El León Ciego", en el mes de octubre de 1947, el panorama teatral de Montevideo no puede ser más desalentador. Aparte del Estudio Auditorio del Sodre, cuya misión no estaba destinada para servir al arte dramático sino a la música, tan sólo dos salas estaban abiertas a las apetencias culturales de una ciudad de setecientos cincuenta mil habitantes. Ni un solo elenco profesional estable. Escasos, por no decir inexistentes, los estrenos de autores locales. Sin embargo, esta ciudad que ostentaba semejante déficit en el rubro teatral, poseía noventa salas de cine. Cantidad que se ampliaría con la construcción de salas más

amplias, con capacidad para miles de espectadores, a principios de la década del cincuenta. La contabilidad sirve para mejor ilustrar este fenómeno negativo —el del teatro— en una ciudad que, como Montevideo, poseía una relativa tradición de cultura, ciertas coordenadas más europeas que norteamericanas o aún latinoamericanas en sus preferencias, con una numerosa clase media de aceptable nivel de instrucción. Porque es evidente que el nivel intelectual de una ciudad se mide —entre otras cosas— por sus salas teatrales y sus espectáculos dramáticos. Recordar, por ejemplo, grandes centros de cultura como París, Londres, Roma, Milán, Moscú, Nueva York, Viena, Praga, Varsovia, Buenos Aires; ciudades que no solamente renuevan sus carteleras para satisfacer un público multitudinario, sino por la necesidad del teatro que significa una aventura espiritual, artística y de entretenimiento.

Cuando surge la Comedia Nacional el pueblo montevideano, y por extensión, el público uruguayo, rescata su sala más amplia y elegante, la del Teatro Solís, que desde su fundación en 1856 no conocería los halagos de un público tan consecuente y vasto. La Comedia Nacional que, como todo el mundo sabe, surge por iniciativa comunal, desarrolla su actividad en una sala que es también propiedad municipal, desde 1937. Uno de los inmuebles más hermosos y memorables de nuestra capital. El Solís es un teatro construído según los cánones aceptados en el siglo XIX para este tipo de edificios. Por eso tiene un aire de familia con los más célebres teatros líricos del mundo: El Bolshoi de Moscú, el Scala de Milán, el San Carlo de Nápoles, la Fenice de Venecia, el Staatsoper de Viena. En este caso, la columnata y el frontón neoclásico, el foyer amplio, las arañas, la amplitud lujosa y aterciopelada de su platea bordeada por una herradura roja y dorada de cinco tertulias superpuestas. Una magnífica sala que es casi imposible imaginar surgiendo del Montevideo minúsculo y a trasmano de 1856. (1)

El primitivo núcleo de actores y de actrices de la Comedia Nacional no era desconocido para un amplio sector del público uruguayo. Muchos llegaban del radioteatro. Otros habían adquirido su experiencia a través de los escasos elencos profesionales que aún quedaban en pie, casi siempre en giras por el interior de la República. Algunos habían actuado

en conjuntos vocacionales, en la época en que los grupos amateurs actuaban de un modo desordenado y esporádico. Del núcleo de actores ya fogueados en el profesionalismo recordamos a Alberto Candeau, Enrique Guarnero, Maruja Santullo, Héctor Cuore, Ramón Otero, Miguel Moya, Carmen Casnell, Carlos Muñoz. Entre los de origen vocacional podemos citar a Concepción Zorrilla y Horacio Preve. En 1953 se incorporan los primeros egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático: Juan Jones, Dumas Lerena, Walter Vidarte, Eduardo Prous, Estela Medina, Estela Castro, Nelly Antúnez, Nelly Mendizábal, a los que se sumarían, año a año, nuevos egresados como Eduardo Schinca, Jorge Triador, María Elena Zuasti, Wagner Mautone, Jaime Yavitz. Por último ingresaron actores destacados del teatro independiente: Rafael Salzano, Mery Greppi, Nelly Weissel, Oscar Pedemonte, Martínez Pazos, Ricardo Márquez, Claudio Solari.

La Comedia Nacional, desde un principio, cuidó que el andamiaje artístico y técnico de una empresa cuya finalidad era servir la cultura teatral del pueblo estuviera al servicio de un repertorio universal, clásico y moderno, y si no con la amplitud que sus posibilidades ofrecía, también al servicio de la dramaturgia local.

Al respecto, podemos recordar, ayudados tan sólo por la memoria y sin seguir una estricta valoración artística, títulos clásicos como "Tartufo" y "Las Sabihondas" de Molière, "El abanico" de Goldoni, obras de Lope y Calderón: "Peribáñez", "La Dama Boba", "El Alcalde de Zalamea"; obras de Shakespeare: "Julio César", "Romeo y Julieta", "Macbeth", "Sueño de una noche de verano", "Noche de Reyes"; un éxito de la literatura clásica castellana: "La Celestina", teatro romántico de Musset y de Alejandro Dumas. Entre lo más calificado del teatro moderno, obras de Pirandello: "El hombre, la bestia y la virtud", "Esta noche se recita improvisando", "Enrique IV", "Los gigantes de la montaña"; de Chejov: "El jardín de los cerezos"; de O'Neill: "El deseo bajo los olmos", "Viaje de un largo día hacia la noche"; de Wilde: "La importancia de llamarse Ernesto"; de Shaw: "El soldado de chocolate" y "Cándida"; de Eduardo de Filipo: "Las voces de adentro"; de Anouilh: "Invitación al castillo" y "Becket"; de Clifford Odets: "Despierta y can-

ta''; de Federico García Lorca: ''Bodas de sangre''; de Camus: ''El malentendido'' y ''Calígula''; de Valle Inclán: ''Voces de gesta''; de Ionesco: ''Rinocerontes''; de Osborne: ''Epitafio para Jorge Dillon''; de Brecht: ''Galileo''. De los clásicos uruguayos, la Comedia Nacional representó un ciclo entero de obras de F. Sánchez, cuando el cincuentenario de su muerte. También obras de Ernesto Herrera, José Pedro Bellán, Francisco Imhof, Justino Zavala Muniz.

En lo que tiene que ver con la dirección, es justicia reconocer que una parte notoria del progreso del elenco durante los años de formación fue responsabilidad de Margarita Xirgú y Orestes Caviglia. También el pasaje de Armando Discépolo, aunque breve, fue positivo. Con respecto a la actriz catalana es necesario destacar, junto a muchas direcciones felices (''La Celestina'', ''El abanico'', ''Tartufo'') y a algunas actuaciones excepcionales como actriz, la labor que desarrolló como orientadora y profesora de Arte Escénico en la Escuela Municipal de Arte Dramático.

La Comedia Nacional, aún con las inevitables claudicaciones de toda empresa humana, es uno de los hechos culturales más positivos de los últimos años. Esos comienzos balbuceantes, con espectáculos montados sobre la base de autores uruguayos, por lo común mediocres e inmaduros, que configuraron las primeras amarguras, los primeros tropiezos, los primeros descreimientos de los descreídos profesionales que por desgracia tanto abundan en nuestro país; aquellos clásicos disonantes de las primeras horas, cuando el elenco aún no estaba ajustado para obras de gran alcance, fueron seguidos por representaciones de un nivel aceptable y por momentos excepcional. Con el crecimiento interior y cultural de sus actores y una mayor confianza en sus posibilidades, rubricada por la asistencia cada vez mayor del público, la Comedia, aún en sus títulos más flojos, posee un alto nivel de idoneidad artística.

---

(1) Es interesante presentar algunas noticias históricas sobre este teatro. Con un capital de cientocincuenta mil patacones se constituye en 1840 el primer directorio que habría de tener a su cargo la contrucción de un gran teatro. Las columnas de mármol llegan de Carrara en 1847, así como de Rusia un cargamento de madera. La Guerra Grande paraliza este proyecto. En 1855 llegan

de Francia los adornos y diseños de la decoración. La inauguración tuvo lugar el 25 de agosto de 1856 con la ópera de Verdi, "Hernani". Acuña de Figueroa, infaltable, leyó aquella noche un poema vinculado a la fecha y a la inauguración. Hasta 1868 las temporadas del Solís se mantuvieron regularmente con la actuación de elencos líricos y dramáticos europeos. Ese mismo año las perturbaciones políticas, tan comunes en aquellos tiempos, repercuten para su clausura. En 1871 Juan Manuel Blanes se impone en un concurso internacional para la realización del telón de boca. El 25 de agosto de 1887, en función de gala, se inaugura la instalación eléctrica. Esa noche actúa en su escenario la célebre Sarah Bernhardt. En 1909 se aprueba el plafond presentado por otro gran pintor compatriota, Carlos María de Herrera. En 1937 es adquirido por el Municipio de Montevideo en la suma de seiscientos cuarenta mil pesos, llevándose a cabo las obras de adaptación y modernización que hoy todos disfrutamos.

LA COMISIÓN DE TEATROS MUNICIPALES

Hay que reconocer que en la evolución de nuestra escena y en el estímulo al autor nacional, la Comisión de Teatros Municipales, esto es, la Comuna de Montevideo a través de un organismo con fines teatrales, desarrolla una labor positiva. En una Mesa de autores nacionales, realizada en el Teatro Victoria en el año 1963, Andrés Castillo lo reconocía públicamente e incluso afirmaba —opinión que comparto— que el estímulo dado por la Comisión de Teatros Municipales a la dramaturgia local es mucho más amplio que el de los propios independientes. Este fenómeno es comprensible si tenemos en cuenta el origen y la finalidad de la mayoría de los teatros independientes. Estos surgieron como una especie de "club de actores". Recuerdo que fue en esa misma mesa redonda que Carlos Maggi comentaba, con su conocido sentido del humor, que cada actor de teatro independiente sueña con representar a Romeo, y cada actriz —como no podía ser menos— a Julieta. ¿Qué interés excesivo pueden demostrar en hacer un papelito en la pieza de un señor tan conocido como lo es el autor nacional, que toma su café, bromea, charla y pierde el misterio junto a los integrantes del mismo elenco?

Los teatros independientes aún hoy no han hecho lo que

hubieran podido hacer por el autor nacional. Y esto es hasta cierto punto comprensible. El teatro independiente soporta graves problemas económicos. Además, y esto también es muy comprensible, pretende lucirse y superarse con los grandes títulos del repertorio universal. El teatro independiente es una especie de asociación de actores, actrices y técnicos que sinceramente pueden estar ajenos al hecho de que lo esencial, lo que ha de permanecer, es una dramaturgia nacional. Todo lo demás se diluye a través de los años. Con mucha suerte puede permanecer en un programa que perdió el color, en una crónica desterrada, en una historia del teatro. A nadie le preocupa hoy cómo salió o quiénes actuaron en "La gringa", "El León Ciego" o "El centinela muerto" cuando sus estrenos. Lo que interesa es el texto, que sirvió, sirve y servirá activamente en la historia de nuestra cultura, así como sirve todo género de auténtica creación artística. Esto no significa, como es obvio, que toda obra creada hoy sirva para mañana. Que toda obra nacional estrenada formará parte del tesoro cultural uruguayo. Pero basta una sola que trascienda, que resista al tiempo, más allá de la crítica circunstancial buena o mala, para que esa obra se incorpore activamente al devenir de nuestra cultura. Es por esa razón que la dramaturgia nacional debe estimularse por flacos que sean los resultados actuales. Por otro lado es un contrasentido hablar del teatro, del auge teatral, sin verdadera creación teatral. Eso sería como vivir eternamente de prestado. Como estar condenados a ser constantemente inauténticos y diletantes. A ser los eternos consumidores.

En 1967 los teatros independientes tienen aún que evolucionar tomando conciencia de este problema. Algunos elencos recién se "animaron" con el autor nacional cuando existía el subsidio de la Comisión de Teatros Municipales que permitía cubrirse del posible déficit. Otros, con cinco o seis años de actuación y decenas de piezas extranjeras en su repertorio (no siempre buenas, a veces deplorables), contabilizan un par de piezas locales, a veces dadas a regañadientes, casi por compromiso. Es significativo lo que sucedió con "Procesado 1040" de Juan Carlos Patrón, obra que pasó inadvertida por la comisión de lectura de uno de nuestros elencos independientes más prestigiosos. Esa pieza, como todo el mundo sabe, constituiría uno de los éxitos más grandes de la Comedia Nacional y de toda la historia de nuestro teatro.

Y ese éxito de "Procesado 1040", puesto en escena por la Comedia Nacional, puede constituirse en todo un símbolo. La Comisión de Teatros Municipales ha realizado una labor destacable en beneficio de la dramaturgia uruguaya. Hasta ahora lo ha hecho de dos maneras. Por un lado presentando obras de autores compatriotas en el repertorio de la Comedia Nacional. No hubo una norma de aplicación rígida sobre la selección de estas obras. A veces privó el criterio del concurso, caso de "Morir, tal vez soñar" de Carlos Denis Molina, "El inquilino imaginario" de Armengol P. Font, o "La gran viuda" de Carlos Maggi, o "Lucrecia" de Angel Rama. La mayoría de las veces la elección fue directa, como en "Fidelio" de Guarnero, o "La trastienda" de Maggi, o "Santos Vega" de Fernán Silva Valdés. El criterio de selección directa no nos merece reparo cuando alterna con el concurso.

Por otro lado las Jornadas de Teatro Nacional, que lamentablemente hace ya varios años que no se llevan a cabo, fueron un buen expediente para ver sobre el escenario qué escribía la nueva generación de autores. Una especie de "estímulo del Estado por medio de empresas privadas", ya que eran los elencos independientes los encargados de representar esas obras, con subvención municipal.

Las Jornadas contribuyeron al estreno de obras de Deugenio ("Dieciséis años y una noche"), de Maggi ("La biblioteca"), de Rosencof ("Las ranas", "Pensión familiar"), de Legido ("La piel de los otros", "Veraneo"), de Conteris ("Enterrar a los muertos"), de Bruno ("Lázaro"), etc.

Pero la labor de la Comisión de Teatros Municipales tiene otros cometidos además de estimular la dramaturgia uruguaya. Administrar dos salas. Mantener el contralor de la Escuela Municipal de Arte Dramático. Realizar publicaciones, actos culturales y otras tareas vinculadas con el teatro, más allá de sus necesidades puramente burocráticas.

Para ser un organismo oficial, en cierto sentido también político, la Comisión de Teatros Municipales ha sabido cumplir con los fines para los que fue creada. Esto no significa que haya hecho todo lo que podría haber hecho en un capítulo tan fundamental como es la cultura teatral de nuestro pueblo.

LOS TEATROS INDEPENDIENTES.

En otro capítulo señalábamos la aparición de Teatro del Pueblo en 1937. Poco después surgían otros elencos de carácter vocacional (Teatro Universal, Tespis, Teatro Experimental, dirigido por Pablo Bosch) que, andando el tiempo, llegarían a tener especial gravitación en la historia de la escena uruguaya. Esa importancia no residió en esos mismos elencos (El Teatro Polémico Popular, el Grupo Tespis y el Teatro Experimental serían de muy corta vida; Teatro Universitario terminaría disolviéndose tras una serie de desorientación y fracasos) sino en el hecho de haber sido los iniciadores de un movimiento cultural de alcances insospechados.

Para comprender en cifras los alcances de ese fenómeno señalaremos que desde 1937 se han creado aproximadadamente dieciséis elencos independientes tan sólo en Montevideo; una cantidad parecida en el interior —sin contar los innumerables elencos de corta existencia, con un par de obras representadas— la mayoría con salas propias. Salas que fueron construídas con escasez de medios materiales y enormes sacrificios, y que incluso algunas de ellas fueron demolidas al poco tiempo de ser inauguradas (la segunda sala del Libre, en 18 y Minas, la de Taller de Teatro en el viejo local del Centro Protección de Choferes, el viejo Tinglado en Mercedes y Sierra) o destruídas por un incendio (la sala de Teatro del Pueblo en Yaguarón casi Canelones). Como culminación de este proceso se inaugura en diciembre de 1962 la carpa de la Federación de Teatros Independientes que, con sus 400 localidades y su imponente aspecto, cierra un ciclo pródigo de esfuerzos, sacrificios y realizaciones. (1)

El teatro independiente es también el fenómeno cultural más pintoresco y admirable de los últimos años. Es conmovedor pensar en un conjunto de jóvenes, sin experiencia artística, sin directores, sin técnicos, donde todo se dejaba prácticamente a la improvisación, comenzando con aquel repertorio de rigor para todo principiante, ("Los días felices", "Altitud 3200", "Prohibido suicidarse en primavera"), representando en salas ajenas y ensayando seis meses para una o dos funciones. Y que, años después, los volviéramos a en-

contrar trabajando en sus comercios y oficinas, ensayando de noche y ayudando a levantar la sala propia durante feriados y licencias. De ese modo irían apareciendo aquellos modestos locales. Hoy el del Tinglado y el del Universitario. Mañana el del Galpón. Poco después los de Teatro del Pueblo y Teatro Libre. Finalmente, llegaría el día en que aquellos vocacionales de las primeras horas, aquellos elencos sin experiencia, sin técnicos, sin directores, representarían como lo hubieran podido hacer los buenos conjuntos de las capitales de gran tradición teatral, piezas de aliento y dificultades como "El círculo de tiza caucasiano", "Madre coraje", "Wozzek", "Los hermanos Karamazov", "La muerte de un viajante" o "Marat-Sade".

Pero hay más. La temporada sostenida sobre la base de tres o cuatro piezas por elenco estableció una corriente de público que hizo posible la aventura del teatro independiente prácticamente durante todo el año. Hay conjuntos que —éxito mediante— actúan como un en un verdadero régimen profesional.

Ese proceso tuvo que realizarse con la concurrencia de un público que no diferencia teatro independiente y teatro profesional. Un público exigente que se ha cultivado, que ha elevado sus miras en la apreciación de los buenos textos literarios y no se conforma con un teatro comercial. Es verdad que ese público todavía está lejos de convertirse en multitud; que es un público selecto, culto; que no se renueva. Es verdad aún que el teatro independiente no llega todavía a amplias zonas populares; que sus pequeñas salas no se llenan sino excepcionalmente; que no es difícil empantanarse con deudas. Todo eso es verdad. Pero el proceso que acerca el teatro al pueblo es muy lento. El teatro es un proceso que necesita una apreciable base de cultura que no todos están en condiciones de poseer. La competencia con el cine y la T.V. —que como grandes empresas comerciales ponen a su favor millones de pesos— se hace difícil y desproporcionada. Sin embargo algo se ha progresado para que el pueblo pueda asomarse al mundo mágico de un escenario donde, a su hechizo, verá cómo se enriquece su mundo espiritual.

---

(1) Esta carpa, como es bien sabido, fue destruída por el temporal de febrero de 1966.

CONJUNTOS, NOMBRES, REALIZACIONES

Vayamos a una rápida enumeración destacando las características que diferencian los principales elencos independientes cuya trayectoria, repertorio y valores acreditan un lugar en el movimiento.

Y si insistimos en esta enumeración, cuando hemos tratado de evitar el catálogo (y lo seguiremos evitando, si es posible), es porque creemos que ciertos nombres y ciertas obras son ineludibles.

EL GALPÓN

Sin lugar a dudas es el elenco independiente de más jerarquía. El de una línea temática más definida. El de varios títulos memorables. El de trabajo institucional más extenso. El de más amplia labor cultural. El de una mística profundamente arraigada. El que posee la Escuela de Arte Dramática más antigua y completa después de la Municipal. El que más ha hecho por el teatro del interior promoviendo innumerables giras. El único que posee un Seminario de Autores. Tiene a la vez, como toda empresa humana, algún aspecto negativo. Uno de ellos emana de la actividad institucional frondosa que en estos últimos años ha dificultado la preparación de temporadas más activas. De aquí salió una de las primeras salas independientes que muestra aún su inconfundible silueta de chapa, sus ventanucas, su techo inclinado, en Mercedes y Carlos Roxlo. De aquí salió Atahualpa del Cioppo, un maestro para las nuevas generaciones, especie de Stanislavski con acento canario; figura inconfundible y querida, bonachona y en cierto sentido pícara; gran dialéctico, formidable conversador, siempre amplio y ponderado en el juicio, de una modestia conmovedora. En fin, un hombre para la anécdota y también para una alta lección de moral artística. Bajo su inspiración y un trabajo lento y paciente, el público uruguayo tuvo ocasión de ver espectáculos memorables como "El círculo de tiza caucasiano" (que triunfara también en el teatro Ift de Buenos Aires ante lo

más exigente de la inteligenzia porteña), "Las tres hermanas", "Así en la tierra como en el cielo", "Las brujas de Salem", "El enemigo del pueblo", "Así es si os parece". De este conjunto salió, muy joven aún, Ugo Ulive, con suficiente experiencia para ser contratado por el gobierno revolucionario cubano y en La Habana realizar cine y dirigir la Escuela de Arte Dramático. De aquí salió Blas Braidot, la figura más activa de la Federación de Teatros Independientes, que sacrificó incluso sus afanes materiales por un trabajo sin claudicación en este instituto. De aquí salieron actores del relieve de Rafael Salzano, Juan Manuel Tenuta, Juan Gentile, Jorge Curi, Júver Salcedo, Villanueva Cosse y de las actrices Adela Gleijer, Sara Larocca y Rosita Baffico. Desde aquí el actor y director César Campodónico realiza una positiva labor en pro del teatro nacional. Dejó de lado los grandes títulos del repertorio que, dentro del panorama del teatro independiente uruguayo, posee mayor unidad en una línea, que tal vez podemos clasificar como social-humanista o progresista. Una actitud de compromiso con nuestro tiempo.

CLUB DE TEATRO

La formación del Club de Teatro difiere, en esencia, de la del Galpón, Teatro del Pueblo o Teatro Libre. "El Club" fue la expresión de un núcleo de fundadores de la alta burguesía que se manifestó en toda su estética: buen gusto, refinamiento, amplitud en la línea temática y predominio a veces de lo formal sobre el fondo. La última característica que señalamos hay que tomarla, sin embargo, con mucho cuidado. Es Club de Teatro quien pone en escena, salvando dificultades, la única "Madre Coraje" que haya sido representada en el Uruguay. De cualquier modo esa línea ecléctica del repertorio se manifestó siempre en puestas en escena muy cuidadas, en espectáculos de calidad y aliento, en alguna versión memorable: "Doña Rosita la soltera", "Los hermanos Karamazov", "Los cuernos de Don Friolera". Aún obras de menor aliento temático y de calidad discutible fueron realizadas siempre en ese alto nivel formal y técnico.

Un renovado grupo de directores realizaron en Club de Teatro sus más valiosas experiencias. Antonio Larreta logró

culminar su estilo pulido y apuntalar su aguda intuición teatral con una larga práctica de sus conocimientos escénicos aprendidos en Europa. El español José Estruch realizó con Club de Teatro sus más recordados trabajos en base a su proverbial audacia y larga experiencia. Laura Escalante trabajó con excelentes títulos plasmados siempre con conocimiento y sensibilidad. Otro tanto realizó Sergio Otermin.

Club de Teatro tuvo durante muchos años como orientador a Roberto Fontana. A través de los años, con su constante devoción por la causa del teatro independiente y por la de su conjunto, más allá de las impostergables obligaciones del trabajo para vivir, supo dar al elenco su influencia positiva de artista y de hombre comprometido con nuestro tiempo, orientación que siguió estas últimas temporadas el actual director del elenco, Jorge Sclavo. Como directivo, como director, como actor, como el nexo infaltable frente a la Federación, Roberto Fontana fue llevando a Club de Teatro a su actual línea profunda y humana, manteniendo la calidad artística tradicional del conjunto y cuya concreción se viera en "Raíces", uno de los trabajos más conmovedores y exitosos del teatro uruguayo independiente.

Club de Teatro contó entre sus integrantes a Dahd Sfeir, actriz de una ductilidad sorprendente, que pudo encarar con felicidad personajes tan disímiles como Doña Rosita la soltera, la madre de "Raíces", la negrita de "San Antonio y la Alcancía" o la esposa de "Quién le teme a Virginia Woolf". El elenco femenino del Club de Teatro siempre contó con un excepcional equipo: Carmen Avila, Graciela Gelós, Rosita Mandelbaum, Brenda Trillo, Imilce Viñas, Nelly Goitiño, Beatriz Massons, Mary Vázquez, Isabel Giffoni, Zoraida Nebot. En cuanto a su equipo de actores de aquí surgieron Claudio Solari, Juan Ribeiro, Justo Martínez y en la actualidad, Juan Sobrino.

TEATRO DEL PUEBLO

Ya hemos hablado de Teatro del Pueblo como uno de los iniciadores del movimiento independiente hace treinta años. Solamente por ese hecho y por mantenerse aún en actividad a pesar de las dificultades actuales puede considerarse, con plena justicia, una de las instituciones que más han hecho

por la cultura de nuestro país. Pero hay más. Teatro del Pueblo levantó su sala en 1953, en Yaguarón casi Canelones, con el enorme sacrificio de sus integrantes que contribuyeron con trabajo y con el aporte de sus sueldos. Esa sala se perdió en un incendio un año y medio después de inaugurada. Teatro del Pueblo asimiló el golpe, salió a la calle, golpeó todas las puertas y terminó consiguiendo en préstamo la vieja sala del Victoria Hall, en Río Negro entre Mercedes y Uruguay, que desde 1956 se llama Teatro Victoria y que compartió con Teatro Universitario. Pocos años después tuvo que seguir luchando para frenar las exigencias del Banco de Seguros que exigía su devolución. La vida de Teatro del Pueblo se ha caracterizado por una trayectoria erizada de problemas internos y externos. Esos problemas han sido superados pero, como no podía ser de otro modo, dejaron huella en una trayectoria desigual. Desde hace años la solvencia artística del Teatro del Pueblo no se puede comparar a la del Galpón o a la de Club de Teatro, con el agravante que este elenco, con su larga experiencia, tendría que haber sido el más apto para las grandes realizaciones. A la pérdida de la sala se agregó una grave crisis de dirección en 1957 y el alejamiento definitivo de Domínguez Santamaría, uno de los iniciadores del teatro independiente uruguayo y el hombre que durante muchos años había dirigido el destino institucional y artístico del grupo. Sin embargo hubo una figura que imprimió a Teatro del Pueblo vitalidad y orientación, Ruben Yáñez, un profesor de Filosofía que necesitó del éxito de "Wozzek" para afirmarse como el buen director que ya se venía insinuando. Su carrera fue meteórica, llegando pocos años después a la dirección de la Comedia Nacional y convirtiéndose en uno de los nombres claves del teatro uruguayo contemporáneo.

Teatro del Pueblo contó con dos artistas: Leonor Alvarez Morteo y el actor Juan Carlos Carrasco, cuyas condiciones histriónicas emanan de su físico conmovedor y patético, de su fuerza interior y su sinceridad.

Mérito grande de Teatro del Pueblo es el haber sido, durante mucho tiempo, el teatro más consciente de la importancia del autor nacional. Esa conciencia dio resultados concretos. Teatro del Pueblo, junto con la Comedia Nacional, como ya dijimos, fue quien más hizo por la dramaturgia

uruguaya. Y no solamente estrenó piezas locales, sino que las estrenó con un alto nivel. Para la política artística de Teatro del Pueblo, un Maggi o un Andrés Castillo valían tanto como un Elliot o un Molière en lo que tiene que ver con la versión escénica. En este registro podemos recordar las atractivas puestas de "Marta Gruni", de Sánchez, "Parrillada" de Andrés Castillo, "La Biblioteca" y "La noche de los ángeles inciertos" de Maggi, "Las ranas" y "Pensión familiar" de Rosencof y "M.M.Q.H." de Novas Terra.

También de Teatro del Pueblo surgieron Carlos Carvalho, uno de los escenógrafos locales más destacados y los actores característicos Gustavo Castro, Alberto Carmona y Francisco Merino, que en la actualidad ejerce la dirección de Teatro Negro Independiente.

TEATRO LIBRE

Creado en 1953 con el aporte de Ruben Castillo, Eduardo Prous y Homero Zirollo (muerto en 1962), este elenco fue el que en menos tiempo levantó más salas. La primera fue un reacondicionamiento del Ateneo Popular en Río Negro casi Maldonado. La segunda se levantó en forma vertiginosa gracias a la múltiple pericia de Eduardo Prous en un predio cedido por la Caja Nacional de Ahorros y Descuentos en 18 de Julio y Minas. Pero el desalojo llegó también enseguida y en forma aún más vertiginosa, Teatro Libre, asociado con Teatro Moderno, pudo habilitar en abril de 1959 la sala del Teatro Palacio Salvo. Tal empresa fue el milagro de vitalidad, tosudez y sacrificio más notorio del teatro independiente uruguayo.

Este impulso tuvo lógicamente su propulsor; Ruben Castillo, que fue realizando un lento y ascendente aprendizaje de director que culminó en la obra más ambiciosa presentada por Teatro Libre: "La muerte de un viajante" de Arthur Miller. Para llegar hasta ese clásico norteamericano el itinerario de Teatro Libre fue difícil, superando los problemas de un conjunto desparejo, dentro de una línea definida, comprometida, progresista, de preocupación social, con algo que decir. Con resultados no siempre de acuerdo a la importancia de los temas, Teatro Libre estrenó piezas de Clifford Odets, Arthur Miller, John Steinbeck, Dürrenmatt, Ted Willis, Gorostiza; supo dar cabida a autores uruguayos ("El Pablo", de Angélica Plaza; "La piel de los otros" de

Juan Carlos Legido; "Pan y circo" de Novas Terra) y descubrió autores españoles que tienen algo que decir aún bajo la censura de Franco (Muniz: "El tintero"; Sastre: "En la red"), como también la única pieza de un autor soviético dada en el Uruguay: "La cuadratura del círculo" de Kataev.

En la época en que escribimos estas líneas, Teatro Libre ha perdido la orientación temática de sus primeras temporadas. Esa desorientación se hace sentir en un descenso de logros artísticos y de público.

En una época en que Teatro Libre tuvo el proyecto de organizarse como elenco profesional, contó con uno de los mejores equipos de nuestro ambiente: Magda Chavez, Dumas Lerena, Flor de María Bonino, Carlos Muñoz —también como director— Nela Calo, Homero Zirollo, Jebele Sand, Yuki Valdés, Ruben González Santurio. Más tarde se incorporan Raquel Azar, Mario Branda, uno de nuestros mejores característicos jóvenes, dueño de positivos recursos escénicos, una voz excepcional, intensidad dramática y patetismo. Muchos de los éxitos del Teatro Libre se apoyaron sobre su actuación, como el caso de la desgarradora obra española "El tintero".

Teatro Moderno

Este elenco inició sus actividades en 1954 con la pieza de Coward "Espíritu burlón", bajo la dirección de Juan José Brenta. Teatro Moderno fue en una época la obra exclusiva de Brenta, el campo de sus experiencias teatrales, la concreción de su estética, ya que, si bien capacitado para cualquier tipo de obra, este director se ha encontrando cómodo en la comedia. La dirección de este tipo de obra, ligera, chispeante, de sostenido y vivo ritmo, más un cuidadoso trabajo de actores, cosechó los mejores éxitos de Teatro Moderno: "Desnudo con violín" de Coward, "Gato por liebre" de Feydeau, "Todos en París conocen" de Novas Terra y Enrique Almada, "Desde el paraíso" de Priestley, "El baile de los ladrones" de Anouilh. Todas ellas, y alguna otra, fueron piezas de éxito, cimentando además el "estilo propio" de Teatro Moderno, un estilo propio que no se apoyó solamente en los textos de buenas comedias o en el toque de su direc-

tor, sino también en el valor de capacitadas comediantes Marta Castellanos y Mery Greppi y en los actores Alcalá y Juan Antonio Moreira.

Por otro lado Teatro Moderno —que desde el principio no ocultó sus intenciones profesionales, aunque en la práctica se mantuvo realizando un trabajo vocacional— subordinó la selección de sus obras a aquéllas que pudieran tener asegurado un relativo éxito de público. En ese sentido, lo tuvo; sin bajar el nivel artístico y sin pretensiones de hacer teatro para el pueblo o de seguir una determinada orientación político-social. Sin embargo con Teatro Moderno se cumplió un aleccionante proceso que tuvo su origen en la radicalización de la política uruguaya de estos últimos años. Este elenco, que de ninguna manera podía llamarse comprometido, que por cierto no había pecado de izquierdismo, sufrió una verdadera persecución ideológica por un vespertino de la gran prensa con motivo del estreno de "Bulevar Durand" de Armando Salacrou, pieza donde se presentaba una histórica injusticia judicial contra un miembro de la clase obrera. La abierta persecución ideológica contra quienes no tenían la menor intención ni ánimo subversivo, con toda seguridad hizo pesar a todos los integrantes del Teatro Moderno que no se puede huir de la realidad porque de cualquier modo la realidad toma su desquite y arremete contra uno. Toda esa historia con "Bulevar Durand", además de un golpe de alerta para filiar a los verdaderos enemigos de la cultura que hablan de cultura y de libertad mientras no se roce, ni siquiera con palabras e ideas, sus intereses, fue al mismo tiempo una demostración del apoyo incondicional de la Federación de Teatros Independientes, demostrando en esos momentos de crisis la fuerza que emana de su unidad.

Todo esto no invalida la anterior actuación de Teatro Moderno, que tenía, tiene y tendrá el derecho de elegir el repertorio que más le guste y convenga, cuando todo el mundo sabe que es siempre preferible una comedia bien hecha que un drama social mal representado.

Estos últimos años, bajo la dirección artística de Angelita Parodi —una sensible actriz de larga experiencia, vocación y vasta cultura— Teatro Moderno ha formado su Escúela de Arte Dramático, se ha comprometido con piezas de carácter polémico y actual ("Zoo" de Vercors, "La guerra

de los generales", de Boris Vian), ha estrenado alguna obra nacional ("El tranvía" de Legido) y ha cosechado algún memorable éxito en el rubro teatro para niños ("El ratterillo", dirección de Angelita Parodi).

Teatro Circular

En el costado oeste del Ateneo de Montevideo, sobre la Avenida Rondeau, a escasos metros de la Plaza Libertad, funciona desde 1954 el primer teatro circular del Uruguay.

Teatro Circular es obra casi exclusiva de Eduardo Malet, que conocía directamente de los EE. UU. y de Inglaterra este tipo de teatro, y de su hermano Hugo Massa, conocido en los medios artísticos montevideanos por su labor de pintor, escenógrafo y director. También en esta ocasión el realizador "material" del teatro fue Eduardo Prous, el ex-actor de la Comedia Nacional que también colaborara en la construcción de las dos primeras salas del Libre. Como constructor de teatros, como escenógrafo, como actor, como trabajador incansable de la Sociedad Uruguaya de Actores, Eduardo Prous ocupa un destacado lugar en el desarrollo contemporáneo de nuestro teatro.

La actuación de Teatro Circular en una primera etapa fue despareja. En cierto sentido defraudó las esperanzas que se habían puesto en aquellos audaces que habían comenzado con semejante innovación formal. Desde el punto de vista artístico, Teatro Circular pagó tributo a la indisciplina de su director Armando Malet, a quien no se le deja de reconocer aciertos e intuición, pero que rara vez pudo redondear un espectáculo. Muchas veces se llevaron a cabo grandes empresas donde faltó el material humano, como en el caso de "Los fracasados" de Lenormand (a pesar de la buena dirección de Massa). Porque desde el punto de vista artístico, Teatro Circular excepcionalmente pudo hacer madurar sus cuadros. Y cuando se estuvo cerca de lograr un elenco parejo y experimentado sobrevino la crisis de 1957 que se llevó a sus mejores elementos. Paradójicamente la crisis sucedió después del éxito más memorable a que pudiera aspirar un teatro independiente en la década del 50, "El caso de Isabel Collins" de Elsa Shelley, que se mantuvo más de medio año en cartel y llevó veinticinco mil espectadores. Ese fenómeno construc-

tivo para nuestro teatro se logró por un cúmulo de circunstancias afortunadas. La oportunidad de un texto nada genial pero de actualidad (el auge de la delincuencia juvenil y su toma de conciencia por nuestra sociedad), la dirección de Hugo Massa que supo encontrar el actor adecuado para cada papel, muchos de ellos, sin embargo, rigurosos principiantes, y la revelación de Alma Claudio, una joven actriz cuyo rol protagónico parecía identificarse con su físico de un modo absoluto.

El otro gran éxito artístico y de público del Teatro Circular fue también un espectáculo dirigido por Hugo Massa. Esta vez un magnífico texto de Osborne: "Recordando con ira", pero con la ayuda de actores invitados, entre ellos Antonio Larreta, Beatriz Massons y Newbery García.

Las últimas temporadas han sido propicias para este elenco. En 1967 podemos decir que ha sido el que mantuvo un nivel más alto y ambicioso. El público ha sabido responder a este alto nivel de repertorio y resultados artísticos. El director Mario Morgan y el actor Walter Reyno son los responsables de esta recuperación de Teatro Circular. Entre mucho de lo bueno que esté conjunto ha ofrecido las últimas temporadas hay que destacar "El amante" de Pinter, "Billy el mentiroso" de Waterhouse y Hall, "Te hablo de Jerusalem" de Wesker, "Volpone" de Ben Jonson y el éxito rotundo de 1967 "El jardín de los cerezos", de Chejov, con una reveladora dirección de Omar Grasso.

Teatro Universitario

Es uno de los teatros independientes más antiguos. Sus primeras representaciones se remontan a 1943. Surgido como un seminario de estudios teatrales bajo el auspicio de la Universidad, desarrolló una meritoria labor de difusión dramática en años pobres para nuestros escenarios. Llevando a cabo la misión para la cual fue creado, esto es, difundir buenos textos, Teatro Universitario dio a conocer en 1944 "La farsa del Licenciado Patelin", en versión de Rafael Alberti; en 1945 "Así que pasen cinco años" de Federico García Lorca; en 1946 "El viaje sin equipaje" de Anouilh; en 1950 "Las trapacerías de Scapin" de Molière; en 1952 "Verano y hu-

mo" de Tennessee Williams y otras obras de aliento para una difusión cultural que en aquellos tiempos estaba en sus comienzos. Obras realizadas de un modo modesto y cuando las exigencias de nuestro público y de nuestra crítica eran también modestas.

Lamentablemente Teatro Universitario sufrió una crisis de dirección y de cuadros que no pudo ser superada. Con la prematura muerte de Mireya Murguía, Teatro Universitario perdió la irremplazable integrante, directiva y actriz que durante muchos años fue la impulsora del elenco. La desaparición de su sala en la Facultad de Humanidades fue también una severa pérdida, a pesar de que Teatro Universitario pudo contar después con el amplio escenario del Victoria.

En la vieja sala de Lindolfo Cuestas recordamos uno de sus mejores espectáculos logrado por la tenacidad y el talento de Alfredo de la Peña: "Saverio el cruel" de Roberto Arlt. Fue un triunfo de De la Peña como actor y director. Más tarde De la Peña asentaría con otros elencos sus condiciones para ambas disciplinas.

En la sala del Victoria los resultados de este equipo fueron desiguales. Eran las consecuencias lógicas de una división entre los miembros de la directiva, de la falta de una dirección artística estable y del éxodo en busca de otros escenarios de un correcto grupo de actores y de actrices, como Víctor Ibáñez, Rosa Mandelbaum, Toly Guitelman y del escenógrafo Mario Galup. Los mejores títulos de esta etapa fueron "Una carta perdida" del autor rumano Ion Caragiale, con la dirección de Federico Wolff; "La luna en un chal de arco-iris" de Errol John, con dirección de Ugo Ulive y dos espectáculos dirigidos por Juan José Brenta, "El picaflor" de Shaw y "Hotel de Comercio" de Hochwalder.

Teatro Universitario desapareció en 1963. De cualquier modo su nombre evoca un teatro de iniciadores y un elenco que durante veinte años ocupó uno de los primeros lugares.

La Máscara

Su creación se remonta a 1953 y hasta 1960 su trayectoria gira exclusivamente alrededor de una de las actrices mejor dotadas de nuestra escena, Nelly Weissel, cuya carrera

fuera malograda como consecuencia de una tragedia de carácter íntimo.

Durante los primeros años La Máscara había realizado sus espectáculos en salas alquiladas, actuando luego en la del Ateneo Popular que dejó el Teatro Libre; sala que fue remozada y embellecida gracias al buen gusto y la dedicación conmovedora de Juan Vieytes, que hasta el momento de su muerte fue un silencioso e insustituible elemento de esta institución.

Durante los años de Nelly Weissel, La Máscara llegó a realizar algunos espectáculos correctos, como "Llegaron a una ciudad" de Priestley, "Té y simpatía" de Robert Anderson, "A puerta cerrada" de Sartre y especialmente un gran triunfo de Nelly Weissel como actriz y de Atilio J. Costa como director: "Vuelve pequeña Sheba" de Inge, autor que ha tenido un feliz intérprete en este elenco a través de otras dos obras ("Oscuridad en lo alto de la escalera" dirección Sergio Regules y "Pic-nic", dirección Costa).

También entre los aciertos de La Máscara encontramos que fue uno de los pocos teatros que experimentó con la pantomima, logrando espectáculos de calidad: "Silencio, gente en obra" dirigido por Bruno Musitelli y José Estruch y "Con y sin palabras" (dirección Musitelli) que dieron oportunidad para que actores como Ricardo Espalter y Eugenio Troullier demostraran excelentes aptitudes en esa difícil disciplina.

Con el alejamiento de Nelly Weissel y la desaparición física de Juan Vieytes, La Máscara se vio enfrentada a enormes dificultades de orden artístico y económico que fueron superadas gracias al empuje y la devoción de Atilio J. Costa. Costa, desde los comienzos de la institución, ha desarrollado una positiva labor revestida de una desacostumbrada modestia en los ambientes teatrales. Ha trabajado como actor ("El asesino sin sueldo" de Ionesco, "El embrujado" de Valle Inclán), ha colaborado como autor ("La visita" y "Una vaca llamada Yolanda") y muy en especial ha desarrollado una atenta labor en la dirección del elenco, realizando trabajos finos e inteligentes, como lo demostrara en "Las de Caín" de los hermanos Alvarez Quintero, "La fuente del Arcángel", de Pedro Salinas y "De repente en el verano" de Tennessee Williams.

Merece destacarse, entre la gente que se ha formado en

este grupo, la presencia de dos jóvenes actrices de singulares dotes, Alma Ingiani y Susana Castro, del actor característico Jorge Puyol y de la escenógrafa y luminotécnica Marta Oreggia que, formando equipo con Morosoff, ha realizado trabajos de encomiable nivel.

Teatro Universal

Este elenco es obra de Federico Wolff, activo y competente hombre de teatro de nacionalidad alemana, radicado en el Uruguay desde hace años. La participación de Wolff en el proceso de nuestro teatro independiente fue múltiple. Como actor y como director recordamos haberlo visto colaborar en El Galpón, Teatro Universitario, Teatro Libre, Teatro Circular, presentando espectáculos de calidad, bien armados, comprendidos en profundidad. Así por ejemplo su versión de "La carta perdida" que realizara para el Universitario; "Pan y circo" de Novas Terra; "El capitán de Kopenick" que realizara en El Galpón en colaboración con Blas Braidot. Como actor fue celebrado su papel de perro en "Of y la luna".

En la elección de su temática Wolff se ha preocupado por poner en escena obras de contenido humano, social y progresista. Por eso el repertorio de Teatro Universal ha sido siempre actual, apasionante y polémico. Entre sus mayores éxitos se destacan "Sacco y Vanzetti", "El caso Oppenheimer", el controvertido "Vicario" de Hochhuth, "Los físicos" de Dürrenmatt, "La noche de los asesinos" del cubano José Triana, y en especial la obra mejor lograda de la temporada 1966, "Marat-Sade", de Peter Weiss.

En cuanto a elenco, Teatro Universal contó con el invalorable aporte de actores como Dumas Lerena, Juan Ribeiro, Armando Halty y la actriz Susana Vázquez.

El Tinglado

Es difícil olvidar que en este teatro, en su antigua sala de Sierra y Mercedes, estrené en 1953 mi primera pieza. Allí conocí, también por primera vez, la hermandad de la gente del teatro independiente. Porque era difícil sospechar, de

afuera, el mundo diferente y atractivo que se podía dar en aquella salita modesta y recatada con capacidad para apenas sesenta o setenta espectadores.

Un análisis de sus obras nos enfrenta a un hecho poco común en nuestro teatro independiente. En su época fue El Tinglado el teatro que más se preocupó por el autor nacional, estrenando obras de Héctor Plaza Noblía ("El puente" y "La clave perdida"), de Andrés Castillo ("Llegada"), de E. A. Bella Díaz ("Los buenos hijos de Dios" y "La soga"), de Juan Carlos Legido ("La lámpara"), de Jorge Bruno ("El cuarto de Anatol" y "Lázaro"), de A. Lerena ("Pongámonos de acuerdo") y de muchos autores que posteriormente, huérfanos de estímulos, no siguieron escribiendo para el teatro.

Con respecto al repertorio universal hay una extensa lista de la que destacamos "Las sabihondas" de Molière, "Weekend" de Noel Coward, "Farsa y justicia del señor corregidor" de Alejandro Casona, "Los intereses creados" de Benavente, "El paquebote Tenacity" de Vildrac, "Ligados" de O'Neill, y "Muchacha soñadora" de Elmer Rice.

Sin llegar nunca a ser un gran elenco, ni contar con directores excepcionales, la contribución de María E. Pons de Mendizábal —muerta en 1967— puede considerarse invalorable, ya que emprendió esa labor en condiciones difíciles y apoyada en su sola experiencia. Su tarea fue la de una verdadera iniciadora.

También el haber sido el primer elenco independiente con sala propia coloca a El Tinglado en una situación muy particular. Fue semillero de actores y de actrices que con el correr de los años supieron madurar y destacarse: Claudio Solari, Roberto Pérez Soto, Maruja Alvarez, Alcalá, Nelly Mendizábal.

Pero todo esto pertenece al pasado, si bien a un pasado que está íntimamente vinculado al presente, y por eso es fecundo y siempre actual. También por eso confiamos en el porvenir de este equipo que hace dos años volvió a abrir las puertas de su sala en Colonia y Pablo de María.

Taller de Teatro y La Farsa

Entre los muchos teatros de carácter vocacional que vi-

vieron y murieron en la década del 50, estos dos merecen citarse porque con su aporte colaboraron en esta etapa de afirmación de nuestra escena. De no haber sucedido la demolición del viejo Centro de Protección de Choferes, en Soriano entre Yi y Cuareim, donde Taller de Teatro ocupaba la planta alta, tal vez tendríamos hoy uno de los elencos más personales.

Durante sus tres o cuatro años de actividad, todo lo realizado por Taller de Teatro fue sorprendente. Su salita de cámara era una de las más confortables. (Aunque mucho más pequeña, me recordaba la sala del Studio des Champs Elysées de París). Completando un plan cultural de vastos alcances, Taller de Teatro fue, junto con Club de Teatro, uno de los primeros grupos en promover exposiciones de pintura en el foyer y en los pasillos. Su programación fue siempre novedosa. Tuvo fama de ser el único teatro de vanguardia, el único en Montevideo que conscientemente orientó su programación en una línea que de alguna manera podemos calificar de ese modo. Tales sus cuidadas versiones de Ionesco ("La lección" y "Las sillas"); de Genêt ("Las sirvientas"), de Ghelderode ("Escorial"), de Franz Kafka ("El guardián del sepulcro"). También recordamos una excelente versión de "Un fénix demasiado frecuente" de Christopher Fry y otra del "Zoo de cristal" de Tennessee Williams. Estas versiones, erizadas de dificultades, fueron posibles merced a un grupo pequeño y de buenas condiciones: las actrices Graciela Traibel y Nelly Goitiño, actualmente una de las figuras más destacadas de nuestros escenarios y los actores Víctor Perlo y Luis Berriel. En la dirección colaboró muchas veces Juan José Brenta y en las escenografías las artistas plásticas Elizabeth Thompson y Olimpia Torres.

La Farsa realizó su breve trayectoria apoyándose casi exclusivamente en el director César Charlone Ortega, en las condiciones escénicas de Imilce Viñas y José Iriarte y en la falta casi absoluta de experiencia de un elenco joven llamado rápidamente a encarar papeles de responsabilidad.

Sin embargo, en su última temporada, después de algunas mediocres versiones del repertorio universal, Charlone Ortega supo encontrar un auténtico camino en la línea del teatro nacional. Tal experiencia, muy valiente viniendo de un

medio por lo común tan reacio al autor nacional, sólo la habíamos encontrado en El Tinglado una década antes. Fue en esa recordada temporada que se conocieron, entre muchas otras, las versiones de "Quiniela" de Ruben Deugenio y "La bahía" de Andrés Castillo. Ambos ya habían estrenado con el mismo elenco dos importantes piezas cortas "El ascenso" (Deugenio) y "La noche" (Castillo).

La Farsa contaba con sala exclusiva, si bien no con una sala propia: el Teatro San Antonio, en Maldonado casi Cuareim. La disolución de La Farsa produjo indirectamente el cese total de actividades de este local.

El Teatro Independiente en 1967

Hoy creemos que el empuje del movimiento independiente tiende a decrecer. Lo prueba la desaparición de La Farsa, de Taller de Teatro, de Nuevo Teatro Circular y la de Teatro Universitario después de 20 años de actuación; la actividad cada vez más espaciada de Teatro Libre y Teatro del Pueblo; las dificultades para la reaparición de El Tinglado; los problemas de cada elenco en el orden económico e institucional. Creemos difícil que en estos tiempos aparezcan nuevos elencos puramente vocacionales. Público y crítica se han afinado. Exigen más que hace quince años. Lo lógico, ahora, es el camino hacia la profesionalización. En la práctica muchos actores, directores y técnicos del teatro independiente realizan, cada vez más activamente, una labor profesional. Es la evolución natural y justa de un teatro que ya no está en los balbuceos, en la aventura, en la improvisación, que tiene mucho que ofrecer y por lo tanto tiene mucho más para exigir. Por otro lado es justo y humano que el actor del teatro independiente busque la culminación de su carrera, donde ha puesto tanta vocación y sacrificio, haciéndose profesional. Nuestros actores independientes de los comienzos, que ya andan en el filo de los cuarenta y aun de los cincuenta años, ya están en edad de querer vivir de algo que se ha hecho en ellos una verdadera y apasionante profesión. Y el actor joven que hoy se inicia tiene el camino abierto hacia otras posibilidades más tentadoras: la televisión, por ejemplo, que significa una atendible solución económica.

¿Qué camino tenía el joven con vocación de actor hace diez o quince años?

Sin embargo, creemos que a través de media docena de elencos fogueados y organizados, con sala propia, el teatro independiente ha de tener larga vida en Montevideo. En el interior el vocacionalismo es el único camino posible.

Los Teatros Profesionales

Paralelamente a la actuación de la Comedia Nacional y de los independientes surgieron, en el correr de los últimos quince años, algunos núcleos cuya intención fue desarrollar una labor que pudiera convertirse en un medio de vida.

La empresa, como era de prever, se presentó más riesgosa que la de los independientes. Tuvo también menos éxito. La causa es comprensible. Se hace difícil mantener un alto nivel artístico que dé dividendos. El teatro, como aventura comercial, es sumamente riesgoso, aún en ciudades con más público y con mayor hábito teatral que en Montevideo. En casi todas las ciudades del mundo —salvo en los países socialistas donde el Estado auspicia, estimula y tutela casi toda la actividad escénica— "el gran teatro" tiene que ser subvencionado. Recordemos el caso del Théâtre National Populaire o la Comédie Française, o los "teatri stabili" de las ciudades italianas. En cuanto a los títulos para minorías, de experimento y de vanguardia, caen dentro de las posibilidades líricas y riesgosas de los independientes. Por lo tanto, el teatro profesional necesita buscar la fórmula de un mínimo de calidad artística con una adecuada potabilidad al público. Empresa difícil.

Nuestros espectadores siguen siendo pocos. Es un público de fin de semana, de vísperas de fiesta, de estreno. Se hace difícil mantener dos o tres meses un mismo título, trabajando todos los días.

La historia de los elencos profesionales montevideanos es aleccionadora. Excepto la Comedia Nacional —definitivamente instalada en las carteleras del Solís y del Verdi— solamente dos elencos tuvieron una verdadera actuación profe-

sional, esto es, una actividad continuada: Roberto Barry y el Teatro de la Ciudad de Montevideo.

El éxito de Roberto Barry es explicable. Un teatro para vastos sectores populares, lleno de concesiones, reidero, con la atracción del capo-cómico. La fórmula ya había dado suculentos dividendos a recordadas figuras cómicas porteñas de otros años felizmente superados. El mérito de Barry es haber formado una compañía de actores uruguayos y haber rescatado la sala del Stella D'Italia, mal situada y al borde del colapso.

La otra cara de la moneda fue el Teatro de la Ciudad de Montevideo, dirigido por Antonio Larreta. A su lado, en los comienzos, figuraron Concepción Zorrilla y Enrique Guarnero. Más adelante se incorporaron Juan Jones, Graciela Gelós, Carmen Avila, Adhemar Rubbo, Dahd Sfeir, Claudio Solari. Hubo algún título memorable como "Quién le teme a Virginia Woolf" de Albee. Disponían en exclusividad la sala del Odeón. Y aún con todos estos ingredientes que lo capacitaban para empresas importantes, y aún riesgosas, el Teatro de la Ciudad de Montevideo tuvo que interrumpir su labor.

Entre otros elencos, pretendidamente profesionales, que desarrollaron una labor esporádica, y que aún así terminaron por desaparecer, debemos destacar Capu (Compañía Uruguaya de Actores), dirigida por el extinto Emilio Acevedo Solano, y que contara con algunos buenos intérpretes como Victoria Almeida, Aníbal Pardeiro y Núbel Espino; la Compañía Florencio Sánchez, organizada y dirigida por un actor sensible, inteligente y culto, Carlos Muñoz, hoy figura importante del teatro argentino; la Compañía Carmen Avila-Martínez Mieres, con un repertorio orientado hacia la comedia que culminara con una memorable versión de "La Parisienne" de Henri Becque; el Circolo de Teatro Italiano dirigido e interpretado por Pina Criscuolo; Los Comediantes, con dirección de Manuel Blanco. En la actualidad "El Teatro del Centro" en su atractiva sala circular de la Plaza Libertad, con actuación protagónica de Margara Willat y Martínez Mieres, y la experiencia que en el correr de 1967 han realizado Yamandú Marichal y Jorge Arteaga con los cafés-teatros del Tupí-Nambá y del Victoria Plaza Hotel.

De los grupos profesionales de estos últimos tiempos hare-

mos una excepción destacando al Grupo 65, un conjunto de jóvenes surgidos de la Escuela Municipal de Arte Dramático (Roberto Jones, Sonia Repetto, Margarita García, Adriana Lagomarsino, Alberto Mena, Hugo Márquez), acompañados en alguna oportunidad por una actor de buenos recursos como lo es Eduardo Freda, que en su breve actuación ha dado muestras de saber elegir el material y representarlo con una idoneidad fuera de lo común. Son señalables sus versiones de "La Celestina", "Burla por burla", "Asia y Lejano Oriente" y "El Knack".

De cualquier manera el profesionalismo parece ser el camino de la hora. El tiempo dirá si en los próximos años Montevideo podrá contar con un apreciable número de elencos profesionales estables, ya sea dentro de la forma clásica, empresarial, o en forma de cooperativas de actores cuyo primitivo núcleo bien pudieran ser los propios elencos independientes. Todo hace suponer que, pese a las mayores dificultades que este hecho supone, el crecimiento natural de nuestro teatro nos lleve a arriesgar una respuesta afirmativa.

EL TEATRO EXTRANJERO EN EL URUGUAY

Nos referiremos, brevemente, a la presencia del teatro extranjero que en los años a los cuales nos estamos refiriendo dejó una enseñanza positiva, ávidamente recogida por el público y por los responsables de nuestra vida escénica.

La presencia de compañías extranjeras en el Uruguay se remonta a épocas lejanas y cubre toda la historia de nuestro teatro. Esa presencia fue tanto más necesaria al suplir una ausencia casi total de elencos nacionales. Sobre esas épocas de crisis ya nos hemos referido en la segunda parte, así como a la presencia casi constante del teatro comercial porteño. Nuestra plaza, que para ese teatro de miras cortas y de intereses largos fue durante muchos años un buen negocio, dejó de serlo en el correr de las dos últimas décadas. Ese mal teatro casi nó se atreve a aparecer por nuestras carteleras. Es sintomático que desde el momento en que se afirma la Comedia Nacional, los independientes y que surgen en nuestro propio

medio discretos elencos profesionales, en que el público afina el gusto y se acostumbra a los espectáculos de calidad, la incursión de estas compañías es casi inexistente. De cualquier modo, sin la presencia de los que fueron durante años nuestros tradicionales proveedores, Montevideo es una ciudad que puede contar con la visita de excelentes elencos extranjeros. En ese fenómeno de aspectos positivos para nuestra cultura ha influído la situación geográfica de nuestra capital, paso obligado entre ciudades de millones de habitantes, con grandes minorías extranjeras, como Buenos Aires, Río de Janeiro y San Pablo. Montevideo, si hubiera estado situado en lugar más excéntrico con respecto a esos poderosos núcleos urbanos —tan lejos como nos encontramos de los centros neurálgicos de la cultura, que aún siguen radicados en el hemisferio norte— difícilmente hubiera logrado apreciar espectáculos tan decantados, prestigiosos y diversos.

Por lo común son compañías italianas y francesas las que en los últimos años han incursionado con regularidad por estas latitudes. Es elocuente la ausencia de compañías españolas, de "España" (no de Buenos Aires) desde el advenimiento de Franco. Pero esta ausencia significa también la demostración de la honda y dramática crisis cultura de ese país, que, como no podía ser de otra manera, llega también al teatro.

En los últimos años han llegado compañías belgas, norteamericanas, inglesas, alemanas, judías, chilenas, brasileñas, peruanas (sin contar las compañías de ballet, especialmente de la U.R.S.S.). Todas con algo nuevo para mostrar: ya la presentación de un autor, ya la oportunidad de un clásico, ya un experimento en la puesta en escena, ya una figura de resonancia. Pero es especialmente de Francia e Italia que hemos podido apreciar sus más valiosos representantes escénicos.

La tradición centenaria de estos dos grandes países latinos; sus enormes posibilidades materiales; el renombre universal de sus primeras figuras hicieron posible el acontecimiento de tenerlos entre nosotros casi todos los años, a veces cumpliendo giras subvencionadas por sus propios gobiernos.

Mirando unos años atrás recordamos, en época de la segunda guerra mundial, la presencia de Louis Jouvet cuando el cine había llevado su nombre a alturas míticas. La Comedia Francesa realizó varias temporadas. El fenómeno más importante del teatro francés de post-guerra, el Théâtre National Populaire (T.N.P.), trajo hasta el escenario del Solís su disciplinado conjunto dirigido por Jean Vilar, con la presencia de María Casares. La Compañía de Jean-Louis Barrault y Madeleine Renaud, que hoy forman el Théâtre de France en la sala del Odeón parisino, fue visitante regular de América Latina y sus grandes éxitos del Teatro Marigny pudieron ser admirados por nuestro público. El más grande mimo de la actualidad, Marcel Marceau, llegó en más de una oportunidad. De Italia vinieron los teatros municipales de las ciudades de Turín y Génova; la Compañía de Renzo Ricci y Ana Proclemer; la formidable y ajustada Compañía de los Cuatro (de Lullo-Falk-Guarnieri-Valli); el Piccolo Teatro de Milano; Victorio Gassman con Diana Torrieri; Victorio Gassman con el Teatro Popular Italiano.

Obras clásicas y modernas, puestas en escena inolvidables, conocimiento de autores de vanguardia, experimentos escénicos, actuaciones respaldadas por indiscutidos divos y sobre todo una invalorable lección fueron los resultados de estas giras. La presencia de Louis Jouvet y Madeleine Ozeray en "Ondine"; la cátedra de historia del teatro que significó "Il Giocco degli Eroi" por Gassman y el Teatro Popular Italiano; la puesta en escena de "Cristóbal Colón" de Claudel por Jean-Louis Barrault; la inolvidable y conmovedora versión de "El diario de Ana Frank" por el conjunto de "Los Cuatro", la vitalidad y el desenfado de Enrico Maria Salerno en "Liola", de Pirandello, las síntesis expresivas de las pantomimas de Marceau son recuerdos que perdurarán en el aficionado al buen teatro. Y, lo que es más importante, dejaron un saldo de emulación y aprendizaje entre los responsables directos de nuestro arte dramático.

EL TEATRO URUGUAYO EN EL EXTRANJERO

Un índice de la madurez lograda por nuestro teatro lo comprobamos a través de sus giras al extranjero. No es mucho lo que se ha hecho hasta hoy ni todas fueron buenas cosechas críticas. Pero señalamos esta realidad como un índice de evolución y progreso cuando la comparamos con años —no muy lejanos— en que estábamos exclusivamente convertidos en consumidores. El hecho de poseer nuestros propios conjuntos para consumo interno ya mucho hubiera significado en 1938 o 1945. Tenerlos y llevarlos más allá de fronteras en 1960 es alentador. Por otro lado, ir a París y dejar en la indigencia a casi todo el interior nos vuelve al desaliento, pero aún admitiendo ese déficit de la política cultural de nuestros elencos, tanto profesionales como independientes, aclaramos que es positivo tomar contacto con otros públicos, con otros escenarios, con otros gustos, con otra crítica, y comprobar hasta dónde hemos llegado.

Con respecto a las giras al exterior estamos en el comienzo. La Comedia Nacional, como el conjunto más armónico y económicamente más poderoso, ha viajado a Santiago de Chile, Buenos Aires, París y Roma. Sus giras por países sudamericanos han sido un suceso. Paradójicamente, la Comedia Nacional logró en Europa mejores críticas con "La dama boba" de Lope de Vega que con "Barranca abajo", obra que por nuestra idiosincrasia y tradición deberíamos haber impuesto con más amplitud. El Teatro de la Ciudad de Montevideo hizo también una gira por Europa en 1962. París fue su meta durante el Festival de las Naciones. El repertorio se sostuvo con dos piezas españolas, "Porfiar hasta morir" de Lope y "La zapatera prodigiosa" de García Lorca. Posiblemente el éxito más grande del teatro uruguayo en el extranjero lo haya logrado El Galpón en Buenos Aires con su versión de "El círculo de tiza caucasiano". En aquella oportunidad el público porteño más exigente, en el foyer del Teatro Ift, reconocía entusiasmado la superioridad de aquel espectáculo sobre calificados elencos europeos que aquel año (1959) habían actuado en esa capital. La crítica confirmó el entusiasmo y admiración de los espectadores. Ese

éxito no lo pudo repetir años después el mismo elenco con su versión de "El burgués gentilhombre".

Teatro del Pueblo realizó una temporada en San Pablo. El público paulista —como también el chileno y el europeo con respecto a Sánchez— pareció no comprender el alcance de las obras uruguayas llevadas en aquella oportunidad. Por lo cual, ante el desinterés que provocaron los autores uruguayos en el extranjero vale la pena plantearnos esta pregunta: ¿Será nuestra dramaturgia demasiado localista? ¿Y ese localismo será tan cerrado que impide reconocer el perfil de universalidad que debe mantener toda obra de significación? Son preguntas para meditar. De cualquier modo pensamos que nuestra dramaturgia, por causas más complejas, desarrolla una evolución más lenta que los otros aspectos del fenómeno teatral. Aparte de la madurez y experiencia que toda gira al extranjero significa en los integrantes de un elenco, podemos comprobar la utilidad de ese cotejo para el propio responsable de la literatura dramática uruguaya.

LA LITERATURA DRAMATICA DE 1947 A 1967

En 1957, en un artículo para la prensa, trataba de interpretar algunos intentos, no muy abundantes, de autores compatriotas que abrían el camino para esperar una producción teatral de acentos locales.

Utilizando términos de economía afirmaba en aquella ocasión que nuestro país, considerado subdesarrollado, es esencialmente consumidor (de maquinaria, de petróleo, de productos manufacturados en el extranjero) y también, aunque moleste decirlo, consumidor de expresiones artísticas.

Para pasar a la categoría de productor se necesita —en economía como también en disciplinas artísticas— un cúmulo de elementos favorables, de condiciones positivas que tienen que coincidir oportunamente, como empezaron a coincidir en la década del 50 y como no coincidían antes de esa fecha.

En aquel mismo artículo recalcaba que los nuevos intentos locales estaban vinculados al desarrollo cada vez mayor de la Comedia Nacional y de los independientes. La apreciación se apoyaba en nuestra creencia de que la dramaturgia nacional debía coincidir con el tema nacional o con algún aspecto de nuestra realidad.

En otro artículo, escrito en 1963, titulado "El tan debatido tema nacional en el teatro nacional", (1) recalcaba estos conceptos:

"Teatro nacional no quiere decir limitarse a los 187.000 kms. cuadrados de planeta que ocupamos los uruguayos, ya que todos sabemos que las fronteras de la creación artística son mucho más amplias. Teatro nacional no quiere decir teatro folklórico o costumbrista. Simplemente pienso que el tema nacional es un buen camino de aprendizaje, de verdad artística. Vivimos rodeados de seres, de tipos, de costumbres, de acentos, de canciones, de significados. Basta alargar la mano para apresar esa agresiva realidad de la vida. Sabemos que el creador amalgama todas sus experiencias personales, que la expresión ha de ser más legítima si emana de un medio que conoce, que lo ha formado, que él ama u odia, pero que de cualquier modo lo ha moldeado. En este tipo de creación tiene que haber —aún salvando sus inevitables claudicaciones— mayor verdad, mayor convicción, mayor vida. Recordemos los clásicos. Los mejores son expresión de un gran talento aplicado a su época y a su propio medio: Sófocles, Lope, Calderón, Molière, Goldoni, Ibsen, Chejov, los dramaturgos norteamericanos actuales. Recordemos el ejemplo de Sánchez en el Río de la Plata. Recordemos que las obras más gustadas de autores nacionales de este último período eran piezas fácilmente identificables con nuestra realidad: "Procesado 1040" de Patrón, "La trastienda" de Maggi, "La cantera" de A. Castillo, "Las ranas" de Rosencof, "Los puros" de Plaza, "La sonrisa" de Larreta, "La espada desnuda" de Bengoa, "Los artistas" de Langsner, "El ascenso" de Deugenio.

Sin embargo, muchas condiciones negativas u hostiles frenaron el impulso que el teatro nacional tendría que haber adquirido en estos últimos años, teniendo en cuenta el desarrollo y la madurez de los otros aspectos teatrales (actores, directores, técnicos). Las causas fueron variadas, pero vale la pena enumerarlas porque están estrechamente vinculadas a la historia de nuestro teatro en estos últimos quince años

a) de los mismos autores.

No era casual que ciertos intentos débiles y fallidos estaban en razón directa con la tendencia del autor hacia lo

excesivamente intelectual o literario, lo artificial, lo exótico o lo inactual de los temas.

Los ensayos dramáticos de hace unos años (parecería que hoy se ha rectificado el rumbo con respecto a la temática) sufrían una desorientación de temas y de enfoques que agravaban aún más la inmadurez formal de un teatro en tren de aprendizaje, poco fogueado, con pocas posibilidades de verse en escena. Hasta hace muy poco, público y elencos huían de todo lo que podría significar teatro local y el ambiente no podía ser más escéptico.

Hoy (esto lo escribía en 1963) se vislumbra un cambio, aunque no lo radical que debería ser. En el ambiente artístico hay una búsqueda de lo nuestro, que se manifiesta en el auge del folklore, en algunos best-sellers de autores uruguayos, en un panorama editorial más amplio, en un auge del ensayo sociológico e histórico americano y uruguayo, y también en un crédito mayor hacia el dramaturgo nacional. Pero esa tendencia es aún insuficiente y por lo común su retaceo sigue siendo habitual.

b) de los elencos y el público.

Pero no era el autor el único culpable de este estado de cosas. Todas las condiciones eran adversas porque "el momento" del autor nacional no había llegado. Y no había llegado porque los elencos y el mismo público estaban ávidos de un repertorio universal, de categoría, que había desaparecido durante años de las escasas carteleras montevideanas. Estaban nuestros actores demasiado atraídos por los brillantes papeles que podían representar en obras de Shaw, Pirandello, Ibsen, Molière, Coward.

También debemos anotar que existe una élite intelectual y social que comienza siendo el público repetido de la Comedia Nacional y de los independientes. Y es bien sabido que gran parte de ese público —muy fino, culto y curioso— vive por lo común de espaldas al país y a sus problemas. Ese público tiene una irresistible predisposición a vivir pendiente de las carteleras de París, Londres, Milán o Broadway. Con esto no quiero afirmar que se desconozca lo que sucede en el mundo y lo que se represente en sus teatros, pero esta tendencia foránea y europeizante, creada por los hábitos diletantes de nuestras élites surgidas de la alta burguesía (tendencia aumentada por nuestra aparente falta de particularidades au-

tóctonas y por el inevitable hechizo europeo) estimula su indiferencia a los planteamientos temáticos y a la falta de hechizo y de maduración del autor nacional.

c) acerca de la crítica.

¿Cómo ha reaccionado la crítica frente al autor nacional? Estamos de acuerdo con Ruben Deugenio que en su exposición de la Mesa Redonda del Autor Nacional, llevada a cabo en julio de 1963, afirmaba que la crítica actuó con "apresuramientos" y con "impaciencia".

En lo personal no creo que la crítica haya orientado constructivamente (con las inevitables excepciones) y en esto han intervenido causas muy variadas y a veces complejas.

Tratemos de ordenar algunas de ellas.

—Hipercriticismo y Divismo

Muchas veces los críticos, a través de su tono y de su enfoque, de su afán por demostrar ingenio y erudición, terminan por atomizar el hecho teatral del cual se nutren. Los términos se invierten y parecería entonces que la crítica ocupa más lugar que la obra. Sin negar, por supuesto, la importancia de la crítica especialmente por su labor de orientación y de interpretación, su hipertrofia en desmedro de las fuerzas creadoras nunca puede ser un signo positivo.

—Implicancias

Hasta hace pocos años una parte de nuestros críticos estaban implicados en el espectáculo teatral, como autores, directores, autores, y por lo tanto poseían su círculo exclusivo de amigos y de colaboradores. Suponiendo una buena fe a toda prueba pensamos que no siempre han podido tener la objetividad e imparcialidad necesaria.

Desde el punto de vista moral también perdían su privilegiada posición de guías al caer en los errores que, como autores, actores o directores, criticaban en los demás autores, actores o directores.

Por lo tanto, entre gente llevada por simpatías o antipatías personales, por puntos comunes o en desacuerdo, por estéticas diferentes o parecidas, ¿qué garantía de imparcialidad y ponderación tenía el autor nacional para ver bien orientado (y no necesariamente por alabanzas) su difícil oficio de creación dramática?

—Desarraigo

Hay en nuestro país aspectos curiosos y si se quiere contradictorios. El fenómeno de la crítica cinematográfica es clásico. Críticos formidables conocidos incluso fuera de fronteras. Cinematografía nacional inexistente.

Ciertos críticos de teatro, proclives al crédito extranjero y al prestigio de los nombres consagrados, desmenuzan al autor nacional con un lente de aumento que no hubieran empleado tratándose de un autor extranjero con el renombre suficiente para imponer respeto, aunque concretamente se tratara de una pieza mala o regular.

A veces vale la pena preguntarse qué le hubiera pasado a un autor nacional de haber experimentado con la oscuridad, la crueldad, la paradoja y el absurdo de algunas obras de vanguardia venidas del exterior. ¿Hubiera sido comprendido con tanta rapidez? ¿Hubiera sido admirado sin condiciones?

Lo malo no está en que se marque al autor nacional sus grandes o pequeños defectos, sino en la actitud incondicional, proclive al rápido crédito hacia casi todo lo que viene del extranjero. ¿Y las obras mediocres, o aún francamente malas de autores consagrados? ¿Se las ha demolido con la misma pasión y furia con que se ha tratado de demoler piezas nacionales? Generalmente en el caso de esas obras flojas o mediocres de dramaturgos consagrados, lo común es que el crítico apunte para el lado de la puesta en escena y de los actores, y que el autor quede firme en su pedestal.

Este no es un camino constructivo.

La crítica, frente a tantos defectos como puede anotársele, debería haber tomado una actitud más amplia, ponderada y respetuosa, sin dejar de señalar los defectos y los errores de nuestra incipiente literatura dramática.

De cualquier modo, a pesar de tantos embates, incomprensiones, obstáculos, contratiempos y por supuesto también la falta de madurez de los propios autores, la dramaturgia uruguaya existe.

En la Mesa Redonda de Autores de julio de 1963, hemos visto las cosas con más optimismo que en la de 1958 (a pesar de que aquél fue un buen año para el teatro nacional) porque la creación dramática uruguaya —aún inmadura, aún imperfecta— va tomando impulso. Va conquistando al públi-

co. Va obligando a la crítica a respetarla y considerarla como un fenómeno cultural contemporáneo, que "aquí está", pese a todas las dificultades. Porque nuestro público comienza a darse cuenta que los problemas del teatro nacional algo tienen que ver con sus propios problemas y con sus propias apetencias.

Estos son buenos signos. No solamente para el dramaturgo sino para el público, la crítica, la sociedad, la cultura.

Es lógica y comprensible la avidez hacia lo más selecto de repertorio universal que nuestros teatros han tratado de poner en escena con encomiable honradez. Otras veces no se justificaba el pobre saldo de tanta obra extranjera, incluso alguna precedida de gran renombre, que desplazaba, —una vez más— algún título nacional con más derecho a ser representado, aunque ese derecho hubiera sido tan sólo el planteamiento de una problemática inmediata y cercana.

No puedo vaticinar si hoy es realmente el momento del autor nacional. Todavía parece que no. Hay aún muchos elencos y una parte del público que permanecen impasibles. Pero puedo vaticinar que cuando la actual generación de dramaturgos termine por aprender, se equivoque, corrija, eleve sus puntos de mira, y cuando surja una nueva promoción con el camino hacia el escenario más allanado, estos autores tendrán que desplazar, no a las buenas obras extranjeras de todos los tiempos, sino a una buena parte del excedente mediocre y circunstancial, ya que por más inmaduras que puedan ser algunas piezas locales tendrán que poseer, por lo menos, un mayor interés dirigido hacia lo geográfico, lo ambiental y lo humano.

Recordemos el ejemplo de las compañías extranjeras que nos visitaron estos últimos años. La Compañía de Cacilda Becker, para citar un conjunto latinoamericano, presentó su temporada con tres autores contemporáneos brasileños sobre cinco títulos.

Creo que fue el novelista Carlos Martínez Moreno que en un encuentro de autores (2) expresó que fenómenos como Shaw o Pirandello son productos de países con decenas de millones de habitantes que aparecen una vez cada siglo.

¿Qué se puede esperar de un país que no alcanza a los tres millones? Un país con unas pocas decenas de años de tradición teatral. Si tuviéramos que utilizar la fórmula "sea Ud.

genio'', esta fórmula nos dejaría, por una simple razón estadística, sin la menor posibilidad, sin restos para empezar siquiera a escribir. Ningún autor querría plantearse este determinismo estadístico, si es que cree que tiene algo que decir. Por suerte no se lo plantea. Gracias a eso tenemos un número de títulos que también tienen su parte en la realidad de nuestro teatro''.

Esto lo escribía en 1963. No creo que en 1967 haya cambiado este panorama.

---

(1) Artículo aparecido en la revista "Teatro Independiente", publicada por la Institución Teatral "El Galpón", 1963.

(2) Mesa redonda sobre Teatro Nacional efectuada en dos sesiones en noviembre de 1958.

FORMA Y CONTENIDO DEL TEATRO NACIONAL

¿Cuáles son las determinantes estéticas de nuestro teatro? ¿Existen realmente? ¿Hay conciencia de ellas?

Sin ánimo de discutir el amplio problema del realismo y, por supuesto, sin dejar de dar la bienvenida a otras formas que pudieran superarlo, corregirlo o universalizarlo, comprobamos que ha sido la tendencia dominante que surge a través de las distintas etapas de nuestro teatro, recordando los autores más significativos de nuestra breve historia. José Podestá y su Juan Moreira en los finales de la década del 80 del siglo pasado; el teatro gauchesco de la década del 90; Florencio Sánchez en la primera del siglo actual; Ernesto Herrera en la del 10; José Pedro Bellán en la del 20; Zavala Muniz en la del 30 y parte de la del 40. Recordemos otros títulos que hemos tratado en el capítulo anterior dedicado a la dramaturgia de estos últimos años. Sobre nuestros dramaturgos podemos plantearnos algunas dudas sobre si sus obras no enfocan una realidad demasiado localista, sobre si en función de ese particularismo no olvidan coordenadas más amplias y universales, sobre su madurez o inmadurez. Pero en seguida podemos contestar que en ancas del realismo se ha rescatado una temática. Que esta temática era cercana y necesaria porque era la nuestra. Porque dio impulso a los autores. Porque esos autores se vieron representados e incluso tuvieron un público interesado en proyectarse en sus coordenadas, que eran las de su propio ámbito vital.

Es lógico que el teatro nacional comience con el tema nacional. Nosotros no compartimos esa tesis superficial del "tema griego" en nuestra dramaturgia, si bien surgieron algunas obras de cercana o lejana inspiración clásica (recuerdo "El juego de Ifigenia" de Langsner; "Calipso" de Peñasco; "Orfeo" de Denis Molina, alguna pieza de Plaza Noblía que ni siquiera fue estrenada; pocos títulos para hablar de una "época griega"). Por otro lado es lícito inspirarse en cualquier tema. Lo hacen grandes autores modernos (O'Neill, Giraudoux, Anouilh), lo hicieron con gran entusiasmo los autores renacentistas y los románticos. Lo que puede haber sucedido, en algunos autores de aquellos años, es el desaprovechamiento de un ambiente y de una realidad casi virgen, y una creación inspirada no tanto en la vida como sí en la literatura, pone al descubierto, con mayor crudeza, las endebleces dramáticas. Las endebleces dramáticas al servicio de la realidad, por lo menos presentan una realidad, que es la del espectador. De ese modo la comunicación autor-espectador será siempre más fácil. Por otro lado, público, crítica y circunstancias históricas que hablaban de "una necesidad de redescubrir lo nuestro" facilitaron y casi exigieron el camino del tema nacional y del realismo ambiental que llevaba fatalmente al realismo como forma de expresión.

El realismo de tipo naturalista o verista, puede y debe ser superado. Y el mayor defecto de nuestro teatro realista es la fácil caída hacia el naturalismo. Pero sucede que en nuestro medio aún se está realizando una especie de aprendizaje. Que nuestra realidad no ha sido agotada (¿existe alguna realidad que pueda ser agotada?). Que nuestra historia teatral es incipiente. Y en todo caso, la penetración de su propio ambiente ayuda al autor.

Sin embargo es oportuno recordar que el tema nacional no ha sido unánime ni obligatorio. "M.M.Q.H." y "Pan y circo", de Novas Terra, "Los elegidos", de Langsner, "Lucrecia", de Angel Rama, "Morir tal vez soñar", de Carlos Denis Molina, corroboran títulos respetables de un itinerario diferente.

De cualquier modo, hasta hoy y salvo pocos ejemplos que aún no han configurado una corriente (la mayor parte

de las obras de Maggi, "La araña y la mosca" de Jorge Blanco, "Walter 2000" de Hugo Bolón) la constante de nuestro teatro ha sido expresada dentro de las formas del realismo. Y del tema nacional.

Tal vez esa forma esté camino de ser superada. Las obras de Brecht, Genêt, Arrabal, Pinter, Albee, Becket, Triana, Chocrón, documentan un cambio, una nueva búsqueda de expresión. El tiempo no pasa en vano. Aunque también el éxito de un Wesker, por ejemplo, no solamente en los teatros ingleses, nos hace pensar que el realismo aún puede decir muchas cosas cuando las dice con convicción y fuerza. Admitiendo un desplazamiento y una renovación de las formas, eso no invalida el aporte que el realismo pudo significar en la literatura dramática uruguaya.

LOS AUTORES

Con un criterio selectivo haremos referencia a los autores que hayan estrenado por lo menos tres piezas entre 1947 y 1967. También aquellos que sin llegar a ese mínimo registraron algún título señalable. Optamos por nombres con una continuidad de labor, descartando obras aisladas que puedan ser insuficientes para trazar el perfil de un dramaturgo. Su enumeración se ajusta —como en los dos capítulos anteriores— a un criterio cronológico de estrenos.

Carlos Denis Molina

Carlos Denis Molina es —si nos es lícito definirlo de esta manera— el veterano de la joven generación dramática uruguaya. Y no porque Denis Molina sea mucho mayor que alguno de los autores de esta etapa —Castillo, Maggi, Novas, Deugenio— sino porque Denis Molina empezó mucho antes. Este hombre de teatro, que ha ejercido dentro de él todos los oficios, como autor, actor, director, gerente del Teatro Solís y de la Comisión de Teatros Municipales, nació en San José en 1916 y vive desde 1933 en la capital.

En la década del 40 Denis Molina fue, posiblemente, el autor dramático más novedoso y promisorio. También en esos

años aportó un señalado libro de poemas "Tiempo al sueño" (1947) y una novela: "Lloverá siempre" (1942). (1) Dentro del género dramático, Denis Molina debutó con una pieza en un acto de corte realista: "Golpe de amanecer", tema del enfrentamiento del sueño con la realidad, representada por el Teatro Popular Polémico en la Cosmopoltia de Mozos. En aquella época (1938) los elencos independientes estaban lejos de poseer salas propias. Fue al final de la década del 30 que se estrenó su segunda pieza: "Por el pulmón del retrato suspiran los ángeles" donde se perfilaban tendencias que fueron características constantes en este autor. Un teatro de vanguardia en lo que tiene que ver con lo formal y un sentido proclive a la sátira y a la burla.

Su tercer título "La niña y el espantapájaros" alcanzó más repercusión, logrando reunir algunas figuras que se afirmarían en el ambiente teatral independiente: Olga Cerviño, Brenda Trillo, Rómulo Boni. Este título estaba concebido en forma de farsa, en 4 estampas, y su argumento giraba sobre los celos de la vejez. Pero lo que en este autor constituía su temática preferida aparece en "El otro lado de la medalla", pieza donde se mezclan la vida y el teatro. Hay aquí, —como también en otras producciones de Denis— una reconocida influencia calderoniana, especialmente de "El gran teatro del mundo" y de "La vida es sueño". Pero es en 1948 que Denis Molina logra uno de sus títulos más recordados: "El regreso de Ulises", premio del Ministerio de Instrucción Pública, representado en el Estudio Auditorio del Sodre por La Isla de los Niños, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo. En esta pieza Denis Molina supo mezclar realidad y fantasía, dos términos tan difíciles de mezclar especialmente en teatro. En "El regreso de Ulises", mostraba la realidad en diferentes planos para servir el antiguo tema de la fidelidad en el amor, utilizando con gran libertad el mito de Ulises y Penélope.

En "Orfeo", estrenada por la Comedia Nacional en 1950, inspirándose en el Libro IV de "Los églogas" de Virgilio, Denis llegó a desarrollar la vieja historia de "más fuerte que la muerte, el amor". Ya en plena década del 50 estrena "Morir, tal vez soñar" que fuera seleccionada por concurso para la temporada de la Comedia Nacional.

Ingenio, sátira, el tema de la vida mezclado al teatro y

recursos escénicos legítimos, hacían de Carlos Denis Molina, en esta pieza, uno de los dramaturgos con más oficio de nuestro ambiente. Ese oficio, sin embargo, no estuvo al servicio de temas profundos o convincentes en sus últimas piezas ("Si el asesino fuera inocente" y "En las mejores familias"), con excepción de "Un domingo extraordinario" donde Denis Molina reencontraba sus mejores recursos.

Hay en el teatro de Denis Molina inventiva, audacia, sentido de la burla y el humor. También anotamos un desconcierto temático, una anarquía de estilos, sobre todo en estos últimos años, donde pasa del mito griego, a la pieza con sugestiones pirandellianas, al teatro realista, al teatro policial, a la comedia lunática. Una especie de superficialidad se ha venido dando en sus últimas producciones. Esa limitación fue lo que más le señaló la crítica y el público a un autor que tenía el derecho de exigirle más. Y tenía derecho a exigirle por sus antecedentes literarios y teatrales, ganados en una época donde a un autor uruguayo le era casi imposible estrenar o aún simplemente hacer teatro.

---

(1) "Lloverá siempre" ha sido reeditada en 1967 en la colección "Narradores de Arca".

Ernesto Pinto

Los comienzos de dramaturgo de Ernesto Pinto —nacido en San José en el año 1908— se remontan a 1942 cuando el conjunto de la Asociación de Estudiantes Católicos estrena "El prodigio" en el Estudio Auditorio del Sodre.

El tono y la estructura de esta pieza —un poema dramático— vinculan a Ernesto Pinto con una inclinación religiosa y poética que ya se había manifestado en 1934 con "Flechas quebradas en mitad del vuelo", libro de poemas al que sigue una amplia producción lírica: "La sangre del justo" (1934), "Alma y paisaje" y "Jacarandá" (1936). "Canción del niño viajero" (1945). Su obra en prosa cuenta también con varios títulos: "Revelación de la imagen" (poema en prosa, 1938), "Construir" y "El santo del siglo" (1939). Tampoco —como a muchos de nuestros dramaturgos y literatos— le es ajeno el periodismo desde páginas de "El Ir-

parcial'' y ''El Bien Público''. Pero es recién en 1949 que Ernesto Pinto comienza a perfilarse como uno de los autores dramáticos más promisorios, en ocasión del estreno de ''El bosque liberado'', puesta en escena de Carlos Calderón de la Barca con el elenco de la Comedia Nacional. Esta pieza —que se puede clasificar como una fantasía alegórica— vinculaba a Ernesto Pinto con el difícil y ambiguo teatro poético que en aquellos años de reencuentro y lenta edificación era un teatro encarado con bastante frecuencia, que no terminaba de despertar entusiasmo y que mantenía nuestra dramaturgia sin perfiles precisos ni definidos. (Con excepción de alguna obra de Denis Molina, la pieza de Podestá-Luisi ''Una mujer se asoma a la ventana'' y el excepcional éxito de ''Nacarina'' de Blanca Bidart Zanzi). En ''El bosque liberado'', entre tantas experiencias y dificultades, Ernesto Pinto, poeta lírico, mostraba recursos literarios y escénicos en un teatro que es siempre el más difícil de encarar por el precario equilibrio que establece entre lo literario y lo teatral, y que a lo largo de este siglo muy pocos autores lo han resuelto (entre ellos D'Annunzio, Maeterlinck, Claudel, Giraudoux y Lorca).

En 1952 Ernesto Pinto encara un teatro acorde con la realidad, ''La última puerta'', primer premio del Ministerio de Instrucción Pública, obra representada por la Comedia Nacional con dirección de Armando Discépolo. La pieza, aunque en tono de comedia, entraba en el ambiente burgués de una familia y quería trascender el realismo cotidiano con una meditación sobre el sentido trágico de la vida, la muerte, el más allá; preocupaciones —como decíamos— vinculadas al profundo sentimiento religioso de este autor.

Es una lástima que desde 1952 no hayamos asistido a ningún otro estreno de este escritor. La casi indiscutida presencia de un teatro de tema nacional y realista que se impuso en los años siguientes tal vez contribuyó a que Ernesto Pinto se sintiera ajeno a este tipo de teatro que parecería no estar en su cuerda. Asomado a un mundo poético, lírico, por momentos metafísico, siempre marcado por la preocupación religiosa, este autor no ha captado o no ha querido captar el mundo exterior, las apetencias, las necesidades, la búsqueda de coordenadas y de perfiles propios, la objetividad que ha dinamizado la producción de otros autores contemporáneos que, para bien o para mal, han dado el tono de la produc-

ción dramática uruguaya de estos últimos diez o quince años.

Pero también pensamos que, literatura al fin, el teatro es múltiple y de inacabables posibilidades de expresión. Por eso Ernesto Pinto tiene un lugar en nuestra historia teatral y posibilidades renovadas cuando interrumpa este silencio de más de quince años.

ARMENGOL P. FONT

Un autor estrenado con frecuencia ha sido Armengol P. Font, algunos años mayor que muchos de los dramaturgos del período que nos ocupa, porque cuando en 1947 se representa su primera pieza tiene cuarenta y un años de edad.

Pero no es solamente por la edad sino por el modo de encarar el teatro que Armengol P. Font se separa de sus colegas. Como él mismo lo declara, no busca una temática definida ni una estética determinada, ni ha tendido al realismo ni al tema nacional. Su obra puede clasificarse como un teatro de bulevar, esto es, una predilección por la comedia y por hacer de sus piezas un "amable pasatiempo". Pensamos que si Armengol P. Font hubiera escrito para un ambiente donde existen teatros "estrictamente profesionales" —tipo calle Corrientes— tal vez hubiera logrado un éxito que no alcanzó en un ambiente como el nuestro. No comprendemos por qué este autor no buscó otros horizontes donde canalizar su producción. La experiencia teatral montevideana, para los autores, tiene dos caras completamente distintas. Por un lado los obliga a levantar el punto de mira, a preocuparse casi exclusivamente por el nivel artístico al escribir para un teatro cuyo tono está dominado por el vocacionalismo. Por otro, pagando tributo a las limitaciones del ambiente, el autor de mayor éxito de crítica y de público apenas trasciende un núcleo pequeño de la población.

Esta puede ser una de las causas del fenómeno ocurrido en Montevideo con el teatro de Font, un autor que por otro lado no carece de recursos. No interesó al público-tipo porque no era un teatro que se ajustaba a sus cánones y a sus gustos. Y como "teatro de bulevar" tampoco hizo historia porque este tipo de espectáculo no logra por aquí éxitos señalados.

La primera pieza de Font fue estrenada por la Comedia Nacional en su primera temporada (1947): "Tres lunas de miel en avión", (1) comedia en 3 actos bajo la dirección de

Carlos Calderón de la Barca. En 1948 Font logra un tercer premio del Concurso de Teatro Nacional del Ministerio de Instrucción Pública con una comedia dramática en tres actos, aún no estrenada: "La torre de los sueños". En 1955 la Comedia Nacional pone en escena su pieza más lograda, de acuerdo con las determinantes de su teatro: "El inquilino imaginario", (2) donde aparecen todos los ingredientes que perfilan una comedia ingeniosa, divertida y escrita con oficio. Esta pieza fue dirigida por Orestes Caviglia y logró, tres años más tarde, el Primer Premio del Concurso de Remuneraciones Literarias del Ministerio de Instrucción Pública. Su obra más ambiciosa fue sin embargo, "El hombre y la sed", tres relatos escénicos estrenados por la Comedia Nacional en 1960, bajo la dirección de Carlos Muñoz y seleccionada en un concurso efectuado por la Comisión de Teatros Municipales.

Complementan la labor de Font dos piezas, las menos logradas, sin dejar de reconocer que cumplían el objetivo que su autor se había propuesto: lograr una fácil aceptación por parte de un público que no frecuenta el teatro. Estos títulos fueron "Un amigo para Lolita" (1960) —que se convirtió en su mayor éxito popular— por la Compañía Nacional de Comedias, bajo la dirección de Alfredo de la Peña, y "Yo soy Lulú", con el mismo elenco y director, un año después.

(1) "Tres lunas de miel en avión". Comedia en tres actos. Montevideo. s/f.

(2) "El inquilino imaginario". Comedia en tres actos. Montevideo. s/f.

Juan León Bengoa

Si bien Juan León Bengoa (1898) logra sus dos títulos más resonantes en pleno período de la Comedia Nacional, sus comienzos arrancan de 1921 en que gana un concurso organizado por el diario "El Plata" y la Empresa "Barreiro y Ramos" (con un jurado integrado por Joaquín de Vedia, Eduardo Ferreira y Eduardo Rodríguez Larreta) con su obra "Las sacrificadas", (1) que fuera representada recién en 1936, en el Teatro Solís, por una compañía española.

La actividad literaria de Juan León Bengoa se desarrolló más en el exterior que en su propio país. Estudiante de Abogacía en Montevideo y Buenos Aires (donde desempeñara desde 1922 un cargo diplomático en la Legación del Uruguay), graduado en Madrid adonde se radicó por muchos años a partir de 1928, desempeñó en esa ciudad la tarea de corresponsal de "La Mañana" y "El Diario" de Montevideo. Su experiencia española lo impulsó a escribir una novela sobre los primeros años de la República: "La posada de la sangre". Esa predisposición a la narrativa, que alterna con la dramaturgia (2) y el periodismo (de vuelta a Montevideo dirige el diario "La Calle" junto a Lorenzo Batlle Pacheco, Julio César Grauert y Enrique Rodríguez Fabregat y colabora en los diarios "Hoy" y "El Día") lo impulsa en 1936 a escribir un tema histórico: "El dictador Latorre", especie de biografía novelada cuyo apasionado y apasionante protagonista, Lorenzo Latorre, va a ser la figura central de uno de los primeros éxitos nacionales de nuestro elenco municipal, "La espada desnuda", (3) representada en 1949.

Esta pieza, compuesta de breves escenas, obra más de acumulación que de síntesis, destacaba el carácter de su protagonista con fuerza y nitidez, y el instinto de comediógrafo de Bengoa permitía una graduación en el desarrollo de las escenas, una hábil selección de efectos históricos, una inteligente distribución de tipos. En otras palabras; la obra histórica presentada sin aliento épico ni trágico pero con un hábil realismo de detalles que lograba el objetivo de presentar un personaje y darle el adecuado marco histórico.

A "La espada desnuda" siguió en 1950, año del centenario de la muerte de Artigas, "La patria en armas", (4) otro tema histórico que, a pesar del éxito de la pieza (83 representaciones, una cuidada dirección de Margarita Xirgú, escenografía de José Luis Zorrilla de San Martín, música de Cluzeau Mortet) carecía de los hallazgos dramáticos de "La espada desnuda" y su protagonista —José Artigas— estaba tratado con menos relieve que el de Lorenzo Latorre.

Pensamos que el clima de época y la figura de Latorre, que dominaban en "La espada desnuda" fueron madurados con mayor intensidad, conocimiento y necesidad interior —por no decir atracción del personaje— que en el caso de "La patria en armas".

(1) "Las sacrificadas", comedia en tres actos. Ed. Barreiro y Ramos. Montevideo, 1922.

(2) De la vasta producción dramática de J. L. Bengoa podemos anotar "Las vestales", comedia en tres actos, revista "Bambalinas" N.º 227, Buenos Aires, 1922; "La grieta", tres actos en colaboración con Pedro E. Pico, Biblioteca del Teatro Nuevo, Buenos Aires, s/f.; "Una mujer de su casa", comedia en un acto (en colaboración con Pedro E. Pico, Biblioteca del Teatro Nuevo, Bs. As., s/f.; Tres Dramas (La Dama de las Camelias, Muerta para siempre y Vestido de ilusión), Imprenta Letras, Montevideo, 1952; "Labios pintados", seis cuadros, Mundo Latino, Madrid, s/f.

(3) "La espada desnuda", drama histórico en diez cuadros, Imprenta Letras, Montevideo, 1950.

(4) "La patria en armas", drama histórico en tres actos. Imprenta Letras. Montevideo, 1951.

Antonio Larreta

La presencia de Antonio Larreta en los escenarios uruguayos coincide con el impulso de nuestra actividad teatral desde fines de la década del 40 y es justicia reconocer su importante cuota en la creación de este fenómeno. Hombre esencialmente dotado para el teatro, su contribución se ha manifestado en todos los rubros de este arte y oficio. Como director, como actor, como fundador de elencos independientes, como fundador de elencos profesionales, como empresario, como crítico.

Ya hemos hablado de Antonio Larreta al referirnos a los capítulos "Club de Teatro" y "Teatro de la Ciudad de Montevideo". Y a pesar de que creemos que el juego del actor es el que más interesa a Larreta, su aporte para la crónica de nuestra moderna dramaturgia merece un capítulo aparte.

Sus comienzos de autor se inician un año después de la fundación de la Comedia Nacional. Este conjunto le estrena "Una familia feliz", un acto que figura en un programa de piezas cortas nacionales, junto a "Cuarteto" de Concepción Zorrilla, y "Ayúdame Claudina" de Rafael Bertrán. "Una familia feliz" lograba su modesto objetivo de presentar un cuadro costumbrista de nuestra burguesía, en un tono de comedia, no carente de cierta punta de crítica social. En 1950

Larreta estrena "La sonrisa", tres actos donde se detenía en el estudio de la alta clase media. Y fue justamente por ese enfoque de nuestra realidad y por su oficio teatral que "La sonrisa" se diferenció de la producción masiva de piezas locales que ponía la Comedia Nacional en aquellos años de tanteos, la mayoría fallidos por desenfoque, falta de conocimiento escénico y exageradas pretensiones literarias.

En 1955 la Comedia Nacional estrena "Oficio de tinieblas" (1) cuyo tema giraba sobre la solidaridad de los hombres ante el dolor y la muerte, en un escenario opresivo y angustioso. Pieza de ideas, teatro elaborado y "literario", contrastaba con la trama segura y directa de "La sonrisa", donde el reconocido oficio de Larreta había sabido ponerse al servicio de una realidad captada con fineza.

Dejamos al margen, no por carecer de valores, uno de los pocos grandes éxitos que lograra el teatro profesional uruguayo estos últimos años, porque en "Un enredo y un marqués" no había una elaboración original de su ingenioso tema, sino una adaptación a nuestra realidad colonial —muy feliz, por cierto— de la jugosa comedia de Ana Bonaci "La hora radiante".

Seguimos creyendo que no es la dramaturgia la labor que más interesa a Larreta entre las múltiples y apasionantes disciplinas del teatro. Absorbido por sus tareas de actor, de director, de crítico, de empresario, tal vez le falte tiempo y pretexto para continuar con una labor en la que mostró apreciables dotes.

---

(1) Obra editada por "El Siglo Ilustrado", Montevideo, 1954.

Héctor Plaza Noblía

Fue, junto con Carlos Denis Molina, uno de los autores más estrenados entre los independientes de la primera época. Entusiasta hombre de teatro, lo hemos visto dirigir y actuar en obras ajenas y propias (en "El puente", por ejemplo, cuando Plaza Noblía era integrante de El Tinglado) y hasta hace muy poco, profesor de Literatura en Paysandú, dirigía la Comedia Municipal de esa ciudad.

La obra de Plaza Noblía es muy variada. Eso hace más difícil catalogarlo y darle un perfil definido. En cuanto a temas, en cuanto a tendencias estéticas, en cuanto a estructuras, Plaza Noblía parece no haber tenido una meta clara y concreta. De su producción hemos visto o hemos sabido de temas nacionales, de temas universales, de teatro realista, de teatro lírico, de teatro de influencia pirandelliana, de teatro sobre temas literarios y clásicos, de monólogos, de piezas en un acto, de piezas en tres actos, de teatro infantil, de premios nacionales, municipales y extranjeros que aquí no fueron estrenados.

Plaza Noblía es un autor de inventiva. Su facilidad para dramatizar cualquier tipo de tema contribuyó en cierta medida a quitarle hondura y maduración, o al menos, para saber adónde quiere llegar, qué es lo que verdaderamente se propone y una clarificación interior que es tan importante para el artista.

Sin embargo, pese a estas objeciones que paradójicamente emanan de su facilidad para escribir teatro, hubo en Plaza Noblía un importante pionero de nuestra moderna dramaturgia y esperemos que en los próximos años —se trata de un hombre joven— haya un autor que retome el curso de algunas de sus producciones.

Entre sus obras me parece la más lograda —por tema, por implicancias y hasta por novedad escénica— "Los puros" (1953), crítica despiadada a los demagogos y que al mismo tiempo fuera una de las versiones nacionales mejor hechas por El Galpón.

"La clave perdida" fue en su época un impacto, tratándose de un tema difícil como es hacer actuar a un solo personaje. Esta pieza sirvió también para que Alcalá demostrara sus condiciones de actor.

"El puente", (1951), drama de dos únicos personajes, fue también una pieza para tomar en cuenta. Ya en el camino de "Los puros" —teatro nacional de importante tema nacional— "Los jugadores" no lograba funcionar dramáticamente, a pesar de tratarse de un enfoque comprometido y actual; el de las grandes empresas periodísticas.

Para la Comedia Nacional, Plaza estrenó en 1952 "El cono de luz". El tema desarraigado y un tono literario excedido conspiraron contra esta pieza.

Dentro de un teatro que llamaremos menor, Plaza derrochó ingenio en "Ensayo Nro. 4", un solo acto de sugerencias pirandellianas muy bien armado. En el teatro para niños ganó un concurso con "La abeja haragana", obra que por diversas causas no fue nunca representada. También logró un premio en un concurso llevado a cabo en Barcelona con "La casa quinta" (1) que aún sigue sin estrenar. Tampoco fue representada en Montevideo "Alceste o La risa de Apolo" (2) (puesta en escena en cambio por el "Teatro de Ensayo" de Buenos Aires) y "Odiseo", premio del Ministerio de Instrucción Pública del Uruguay.

De la vasta producción de Plaza también debemos citar "Cajita de música", (3) que fuera puesta en escena por La Máscara y "La enfermedad de Arlequín", (4) representada una sola vez por La Farsa en 1960 en la muestra de obras en un acto de autores nacionales. Un entredicho entre el autor y el director a propósito de la versión escénica, significó la suspensión de la obra, que quedó prácticamente sin ser apreciada por el público habitual de nuestros teatros independientes.

---

(1) Publicada por Talleres Gaceta Comercial, 1953.
(2) Idem, 1955.
(3) Idem, 1954.
(4) Idem, 1961.

Andrés Castillo

Nació en Montevideo, año 1920. Su actividad en favor del teatro va más allá de su contribución como dramaturgo. Fundador del Teatro Universitario es además uno de los iniciadores de la Federación de Teatros Independientes, a la cual asesora en su calidad de abogado. Lo hemos visto como actor, como promotor de mesas redondas y de concursos, como delegado en congresos teatrales.

Una actividad variada, generosa, que desde principios del 40 hasta la fecha se mantiene con una pasión de auténtico vocacional. Universitario destacado, Andrés Castillo supo anteponer a los intereses materiales de su profesión, la entrega desinteresada a una causa cultural y artística. Por todas esas

contribuciones, aunque no existieran sus aportés de autor, pensamos que Andrés Castillo es uno de los nombres más significativos del teatro uruguayo en esta nueva fase de su existencia.

En cuanto a su labor de autor, desde 1950 en que estrena su primera pieza "Llegada" en El Tinglado hasta 1966 en que representa "No somos nada" también en la misma institución, Castillo estrena nueve obras y una adaptación de "Los hermanos" de Terencio.

La ciudad —Montevideo— es su tema. Una ciudad que ama profundamente. Y partiendo de su ciudad, aspira a trascender con temas comunes a todos los hombres.

Se ha dicho que Castillo, como dramaturgo, se encuentra inserto en la corriente del realismo literario. En principio sería así, pues todas sus obras muestran aspectos de la realidad montevideana. Pero aún se puede ir más allá y filiar su realismo dentro de un teatro de denuncia, pues sus obras han querido mostrar problemas vivos de nuestra sociedad que Castillo conoce en su calidad de ciudadano preocupado por los problemas del país y también como abogado.

Sus temas pueden desglosarse del siguiente modo:

— la delincuencia juvenil ("La cantera" "La jaula")
— el desamparo material y moral de los desheredados (La noche, La bahía)
— el utilitarismo de la época, en el caso particular del deporte (Cinco goles)
— un trabajo de recreación folklórica (El negrito del pastoreo, y Carnaval de los lubolos).

Quedaría fuera de esta clasificación "Parrillada", estrenada en 1958 por Teatro del Pueblo; un incisivo acto sobre la calle montevideana y "No somos nada", uno de sus mejores títulos, comedia con canciones sobre la meteórica carrera de un político bien intencionado que no tiene lugar en este pequeño mundo nuestro.

Una tendencia a evadirse del realismo y de las formas clásicas del teatro se han hecho notorias en sus últimos estrenos ("La jaula", "Cinco goles", "No somos nada"), reconociendo el propio autor la búsqueda de una fórmula tendida hacia lo grotesco y la farsa, formas que declara muy adecuadas para el tratamiento de la realidad uruguaya.

JACOBO LANGSNER

Como en el caso de Luis Novas Terra tenemos en Jacobo Langsner un autor europeo —rumano, para ser más preciso— de origen judío, radicado en el Río de la Plata. Solamente que Langsner llega a Montevideo en 1930, una década antes que Novas Terra, niño aún, por lo que su formación europea es menos marcada que en el caso de Novas.

Uno de los méritos de Langsner es su doble vinculación con el teatro argentino y con el nuestro. Doble vinculación que hasta hoy no pudo lograr ninguno de nuestros dramaturgos actuales. Esto quiere decir que Langsner, al menos hasta 1967 en que regresó a Montevideo, realizó una labor definidamente rioplatense, a pesar de ser uno de los autores menos rioplatenses de nuestras jóvenes generaciones y de haber surgido del teatro vocacional.

La labor dramática de Langsner ha sido una de las más personales —como búsqueda y como temática— desde que debuta con una pieza que mereció buena crítica: "El hombre incompleto", estrenada por la compañía de Mecha Bustos en la Sala Verdi, año 1951.

A esta obra siguen otras publicadas el mismo año y que nunca fueron llevadas a escena: "La rebelión de Galatea" (1) y "Los ridículos" (2).

La primera pieza que perfiló el nombre de Langsner fue "El juego de Ifigenia", modernización del antiguo mito de los Atridas, representada en el año 1952 en el Teatro Solís, con el trabajo de actores vocacionales que con el tiempo llegarían a ser nombres destacados en nuestros escenarios: Carmen Avila, Brenda Trillo, Claudio Solari, Roberto Fontana, Dahd Sfeir, Roberto Pérez Soto.

Pero su obra más significativa fue "Los artistas" (3) —escenas de la vida callejera— original por su tema y por su enfoque, con una rica inventiva moviéndose dentro de una exuberante realidad. El éxito de crítica y público de "Los artistas" fue uno de los primeros que pudo lograr un elenco independiente representando un autor nacional.

Vale la pena anotar que "Los artistas", repuesta en Buenos Aires nueve años después de su estreno en Montevideo

por Lautaro Murúa e Inda Ledesma, consiguió un resonante éxito de público como en el Uruguay es difícil imaginar.

Esto nos obliga a meditar sobre las casi ineludibles limitaciones de nuestro ambiente. En su época, aquí, esta pieza no trascendió de un reducido número de iniciados. El mismo éxito en Buenos Aires significaba semanas en cartelera y decenas de miles de espectadores. También significaba halagos, promoción y altos porcentajes. La comprobación es amarga para la mayoría de los autores que no han conocido nada de esto pese a sus muchos aportes valiosos. Eso habla bien de nuestros autores porque conociendo las limitaciones de orden material de nuestro ambiente, siguen en el mismo lugar, diciendo lo que tienen que decir. Más que profesionales del teatro o comediógrafos —como eran los de las otras generaciones— nuestros autores son intelectuales y literatos que buscan la validez artística de sus obras aunque eso poco les reporte en el orden material o promocional. Eso significa una toma de conciencia muy promisoria. Un paso en la afirmación de nuestra cultura.

Todo esto no invalida, por supuesto, el derecho de Langsner y de cualquier autor de aspirar a vivir profesionalmente de su creación.

En 1958 Langsner logró algo muy difícil tratándose de un autor surgido de tiendas vocacionales. El estreno simultáneo de "Los elegidos" en Buenos Aires y Montevideo. Esta pieza, que fue representada aquí por La Máscara con dirección de G. A. Ruegger y recordada actuación de Nelly Weissel, es un drama que trascendía el tema local con valiosos recursos de imaginación, clima y diálogo. En 1962 este autor logra adjudicarse por concurso la representación por la Comedia Nacional de "Esperando la Carroza" —otra obra con algo nuevo que decir y con recursos de buen teatro— al mismo tiempo que estrena con Narciso Ibáñez Menta y su hijo Serrador la comedia "Un inocente adulterio" con la cual realiza una larga gira por la República Argentina. Esta obra aún no fue estrenada en el Uruguay.

---

(1) "La rebelión de Galatea", Ed. Fábula, Montevideo, 1951.
(2) "Los ridículos". Acto único. Revista "Número", Montevideo, 1951.
(3) "Los artistas". Entregas de La Licorne. Montevideo, 1956.

Elzear de Camilli

La desaparición de Elzear de Camilli, muerto apenas traspuestos los cuarenta años, frustró una carrera teatral que había sido breve y promisoria. Dos únicas temporadas (las de 1954 y 1955) bastaron para hacer conocer sus aptitudes de autor, a través de tres piezas dirigidas por Emilio Acevedo Solano. Sin embargo, ya antes de su aparición en las carteleras montevideanas, sus primeros tanteos literarios fueron cuentos publicados en el suplemento dominical de "El Día".

Su afición por el género dramático venía de lejos. Y diéz años largos antes de su primer estreno escribe "Eva también era así", un ensayo de comedia, de ambiente rioplatense, que nunca pretendió representar hasta que maduraran sus condiciones para el "oficio".

De este modo, en 1954, la carrera teatral de De Camilli empieza con signos auspiciosos, casi excepcionales en un dramaturgo de aquellos años, cuando en la misma temporada se le representan dos piezas.

La primera "El sueño anclado", era un boceto dramático en seis estampas, llevado a escena por Capu: La pieza enfocaba un grupo de personajes en una sucesión de desencuentros. La vida misma como una sucesión de desencuentros. Con algunas reminiscencias de "las piezas del mar" de Eugenio O'Neill —realismo y poetización— la obra mostraba la mano segura de un autor que no pretendía sino una tonalidad menor a través de la soledad de sus personajes. La acción sucedía a bordo de un viejo barco de cabotaje fluvial que no levantaría sus anclas. Este escenario era de por sí lo suficiente sugestivo y más aún en la época —principios de siglo— en que se desarrollaba la acción.

Esa misma temporada de 1954 El Galpón estrenó "Agua estancada", que fuera primer premio en un concurso promovido por esa misma institución a través del voto unánime de un jurado que sabía lo que era teatro: Andrés Castillo, Antonio Larreta, Angel Rama y César Campodónico. "Agua estancada" (también dirigida por Emilio Acevedo Solano) era una pieza de estructura realista que desarrollaba la caída gradual en la miseria y en la desubicación social y moral de una familia suburbana. La pieza, de intención social, tenía además

la virtud de ambientar el conflicto en un lugar y entre costumbres reconocibles —el ámbito siempre bienvenido del tema nacional que, una vez más, cosechaba sus frutos— y aún podía agregar otras virtudes de carácter escénico como el oficio que ya se insinuaba en De Camilli desde "El sueño anclado".

Su última pieza no logró la adhesión de crítica ni de público. Tal vez fue el cambio de estilo lo que perjudicó una comprensión más amplia de "El Coronel salió de viaje", ya que en este caso De Camilli jugó con la farsa en un tema ubicado en un pueblo del litoral a finales del siglo pasado. En esta obra Elzear De Camilli pretendió realizar una especie de "pochade" tomando como blanco el excesivo romanticismo de la época (y desde este punto de vista, época y lugar estaban bien elegidos), a través de caricaturescos personajes que representaban una familia patricia hinchada de cursilería.

Drama social, drama poético o farsa, Elzear de Camilli, en su breve aparición por nuestros escenarios, demostró que tenía muchas cosas que decir, que sabía decirlas y que no le faltaba inventiva para adoptar distintos modos de enfocar su teatro. Estamos seguros que, de vivir más años, su concurso hubiera sido invalorable para reforzar la lenta y dificultosa *historia de la dramaturgia uruguaya.*

Juan Carlos Patrón

Este intelectual múltiple, que llegó a ocupar el Decanato de la Facultad de Derecho, que es cronista de turf y compositor de letras de tango, que en 1938 dirigiera junto con otro autor teatral, Edmundo Bianchi, uno de los pocos films uruguayos con sabor auténticamente montevideano ("Soltero soy feliz"), entreveró estas disímiles competencias con las de dramaturgo de garra y éxito, que, en los últimos años, lograra dos de los títulos más taquilleros y legítimos del teatro uruguayo.

Si bien por su edad Juan Carlos Patrón pertenece a la generación anterior a la de Denis Molina, Novas o Larreta —contemporáneo a la de Aldama y Angel Curotto— su actualidad y vigencia parten de 1958 en que estrena "Procesado 1040", (1) la obra nacional que lograra una verdadera multitud de espectadores en la sala del Solís.

Aparte de otros aspectos secundarios que se generaron por causa de este título feliz para nuestro teatro, y que todos más o menos conocen (la consagración del actor Walter Vidarte, que lo llevó al cine; la versión de un film argentino que no reeditaba, ni de cerca, el éxito de la pieza teatral) hay que encontrar el mecanismo de su éxito no tanto en los recursos escénicos, que eran modestos, sino en la vigencia del tema que en este caso eran las vicisitudes penales y judiciales de un hombre común. Nuestro público se vio sacudido por la visión de un mundo carcelario que podía abrirse para cualquier ciudadano como se le había abierto —tan fácilmente— al buen vecino de cuadra que era el protagonista de la pieza. El haber sabido elegir un tema actual, melodramático sin exageraciones, pero melodramático al fin, dio de lleno en la sensibilidad del gran público que generalmente escapa de las salas de teatro, logrando al mismo tiempo el respeto y la curiosidad del público más exigente. Complementaba el interés de la obra un personaje de legítima filiación ambiental, surgido de lo que podríamos llamar "la picaresca criolla", El Zorrito. Y otra vez tenemos que admitir que los lineamientos sencillos, de neto cuño popular, apoyados en la experiencia personal del autor, son los elementos que por lo común cimentan los grandes éxitos y las buenas obras. Parecería que en el teatro esta ley se da con bastante frecuencia.

Con "Almendras amargas", a mi entender, Patrón bajó la guardia a pesar de utilizar conocimientos teatrales más hondos que en "Procesado 1040". El recurso del sueño le quitó legitimidad a un tema que se insinuaba brillante en el primer acto, reduciendo finalmente la obra a un ingenioso fuego de artificio con muy poco por debajo. De cualquier modo, "Almendras amargas" es una obra importante, de diálogo brillante, pleno de humor y de matices. Sin embargo todos esos elementos positivos no bastaban. La obra era evidentemente menor, como son generalmente menores todas las obras con más ingenio que contenido.

El otro mérito que podemos anotar en esta pieza es su carácter cosmopolita (no diría universal) tan ajeno a la mayoría de nuestros autores. "Almendras amargas" podría fi-

gurar en los carteles de un buen teatro boulevardier de París, y esto dicho sin ánimos de rebajar la pieza.

En la temporada de 1966 este autor estrenó "El pasajero", un acto presentado por la Comedia Nacional junto con otra pieza de acto único de J. L. Bengoa. Este título no aportaba nada nuevo en la producción de Patrón, si bien podía señalarse un oficio ducho ya en la escritura teatral y una anécdota de relativo interés.

(1) "Procesado 1040", Ed. Losange, Buenos Aires, 1957.

Carlos Maggi

En 1958, con el estreno de "La trastienda", se perfiló un autor que entraba directamente por la puerta grande de la Comedia Nacional. Nunca tan merecido un estreno de autor uruguayo, desconocido hasta entonces en el ambiente teatral —aunque no en los medios literarios— por el mejor equipo escénico del país. Con esta obra Maggi lograba retomar los hilos del grotesco, aquel que había cultivado Armando Discépolo con singular talento y dando a la historia del teatro rioplatense una serie de títulos inolvidables.

El éxito de "La trastienda" estimuló en Maggi una producción dramática ininterrumpida.

"La biblioteca", estrenada en 1959, sangrienta y triste historia de nuestra burocracia, de nuestras inacabadas realizaciones públicas, continuaba la línea de creación y de temática que se iniciara con "La trastienda", si bien, según creo, fue escrita con anterioridad. Imaginación, barroquismo, inteligencia y crueldad eran las características de un teatro que se perfiló como el más personal entre los autores uruguayos del momento. Y todas esas condiciones echaban raíces en esa realidad nacional de la cual tanto se había hablado y a la cual —por fin— se estaba volviendo. Sin embargo, un exceso de intelectualismo era la nota dominante de este teatro. Era incluso la nota dominante de una parte de la generación a la cual Maggi pertenece, y que se puede palpar aún mejor en la proliferación de críticos de todo tipo que abundan en nuestro ambiente con la consigna no proclamada de explicarlo todo y no sentir nada.

Solamente que en el caso de Carlos Maggi se daba un creador y no un consumidor de creaciones ajenas. Y un creador con personalidad y oficio.

Sin embargo, ese exceso de intelectualismo esterilizó en parte sus dos piezas posteriores: "La noche de los ángeles inciertos" y "La gran viuda". "La noche de los ángeles inciertos" era una ambiciosa experiencia expresionista, una intención de evadirse de los tradicionales cánones del realismo formal. Con respecto a esta obra es interesante reproducir algunos conceptos del director que la pusiera en escena, Ruben Yáñez, en una presentación a la edición de la pieza (1): "La problematización permanente del espectáculo convencional que es "La noche de los ángeles inciertos" surge de su intrínseco neo-convencionalismo. Esta conducta creadora de Maggi se produjo, no como pre-supuesto sino como resultado de la materia dramática que eligió y el sometimiento riguroso a las leyes que ella proponía. ¿Cuál fue esa materia dramática? La peculiar óptica de su siquismo reblandecido por los golpes. Su personaje es un boxeador retirado. Este elemento es, sicológicamente, el puente estrecho y primario para que el público acceda a un mundo distorsionado. Dicho de otra manera, la obra deviene encarnada en la conclusión berkeleyana de que "ser, es ser percibido"... ".

Después de algunas experiencias con "collages escénicos" de relativo interés, estrenados por Teatro Libre, pero que traducían el espíritu inquieto y experimentador de este escritor, Maggi vuelve a encontrar sus mejores recursos en "El patio de la torcaza", estrenada por la Comedia Nacional en 1967. Aquí Maggi escribe un sainete para ridiculizar al sainete en el primer acto, recurre a la farsa desaforada en el segundo y cambia de estilo en el tercero. Es evidente que el autor no logró darle a esta pieza una unidad temática y formal, pero son positivos sus intentos de denuncia de nuestra realidad —aunque esta denuncia haya sido tímida y por momentos confusa— por medio de recursos escénicos que están más allá del realismo y que poseen un sello de sugestión y modernidad.

Es innegable que todas estas búsquedas y su peculiar desenfado y audacia hacen de Maggi un autor discutido pero siempre actual, fermentario y polémico.

(1) "La noche de los ángeles inciertos", edición conjunta con "Mascarada" ("Un cuervo en la madrugada", acto único, y "El apuntador", acto único). Ed. El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1962.

Angel Rama

El nombre de Angel Rama es ampliamente conocido en nuestro ambiente intelectual para pretender abarcar sus múltiples actividades y realizaciones. Sólo diremos que su labor se ha orientado con preferencia hacia la crítica literaria en un sentido que va más allá de los propios límites de la crítica para desarrollar una tarea de orientación estética, cultural e ideológica que en la actualidad ha trascendido las fronteras del Uruguay.

La excepcional vocación de Rama por todos los aspectos de la literatura y del arte lo llevó a realizar una breve pero intensa experiencia dramática durante las temporadas de 1958, 1959 y 1960.

El sello de un profesional de la literatura (profesional en el sentido de desarrollar una actividad especializada) se manifestó en las tres piezas que Angel Rama ha estrenado hasta el presente. Las tres encaradas, según propias manifestaciones de su autor, como "ejercicios de estilo".

Está demás señalar que pensamos que el teatro es amplio y que en él hay lugar para múltiples manifestaciones de estilo, de forma y de tema. Por enfoque y por tema, Rama difiere de muchos de los dramaturgos de su época, en especial de aquellos que optaron por el tema nacional y la expresión realista. Y si podemos señalar que las piezas de Rama están expresadas dentro de la clásica forma realista y por lo tanto no aportan ninguna innovación formal, hay una búsqueda de trascendencia y de universalidad —ciertamente bienvenidas— que rebasa el marco limitado (aunque a veces también más teatral) del tema local al que han recurrido tantos de sus colegas.

Es muy importante disponer de autores que planteen distintos problemas teatrales. No podemos ceñirnos a moldes. El prejuicio a favór del tema nacional que cundió en la mayor parte de la crítica y del público cuando se dieron cuenta

que el teatro nacional volvía a existir, pudo haber influido en la falta de comprensión y hasta en juicios apresurados y negativos contra obras que no estaban en ese tono. Un tono —es oportuno recalcar aunque haya sido sostenido a lo largo de todo este trabajo— impuesto por las necesidades inmediatas de una dramaturgia que en el pasado se había formado y madurado dentro de esas coordenadas y que en el presente volvía a reencontrarse gracias a esas mismas coordenadas. Tal estado de cosas pudo haber influido en contra de la comprensión y la valorización ponderada de obras que escapaban a estas coordenadas como por ejemplo "Calipso" de Peñasco, "El juego de Ifigenia" de Langsner o las propias piezas de Angel Rama. Ese fenómeno también se llegó a dar en algunas piezas que en lo formal salían del esquema (como en el caso de algunos notorios títulos de Maggi).

Es indudable que, salvadas estas apreciaciones de carácter general, hubo en las piezas de Rama una mayor gravitación de lo literario sobre lo propiamente teatral. En "La inundación" (1958) presentada por Pina Criscuolo en la Sala Verdi, Rama utilizó el procedimiento de encerrar en un ambiente opresivo a varios personajes, procedimiento utilizado con bastante frecuencia por las posibilidades que permite el juego dialéctico de caracteres y de ideas. Dentro del repertorio universal conocemos los clásicos ejemplos de "Huis Clos" y "Muertos sin sepultura" de Sartre y dentro del repertorio nacional, obras como "El cono de luz" de Plaza Noblía o "El socavón" de Conteris.

"Lucrecia Frangimani" fue seleccionada por concurso y puesta en escena por la Comedia Nacional en la temporada de 1959. En esta obra, que se inspiraba en una historia italiana de Stendhal, Rama planteaba "la angustia de un mundo sin Dios" paradójicamente en un sombrío mundo de religiosas y de claustros.

"Queridos amigos" (1960), también seleccionada por concurso para integrar el repertorio de la Comedia Nacional —y que primitivamente se llamara "El segundo círculo" como alusión al infierno dantesco de la lujuria— planteaba un aspecto más cercano a nuestra realidad, efectuandó su autor un desilusiondo análisis de cierto sector de la clase media culta.

Luis Novas Terra

Este autor, nacido en Alemania y residente en nuestro país desde 1939, tiene el mérito de haber logrado uno de los éxitos de público más importante de los últimos años, manejando un idioma que no es propiamente el suyo: "Todos en París conocen", comedia ingeniosa, cosmopolita, tipo "europeo", con una crítica social menor, que debía también gran parte del impacto a la pegadiza música de Almada-Zalkind.

Sin embargo no fue esa comedia, con un ojo puesto en la taquilla, la medida del alcance de Novas Terra como dramaturgo. De ahí en adelante su producción tuvo tendencia a ir declinando, con la excepción de una obra para niños de buena factura escénica y sentido pedagógico, compuesta también con la colaboración musical de Enrique Almada: "Los cuatro musicantes".

Lo anterior a "Todos en París conocen" es lo más valioso del teatro de Novas Terra. Un autor muy bien dotado en cuanto a ideas y en cuanto a oficio. "M.M.Q.H." y "Pan y circo", son dos títulos importantes de la dramaturgia uruguaya de la década del 50.

En estas dos piezas Novas Terra elude lo que parece una línea constante de los otros dramaturgos actuales: el tema nacional. Novas está orientado hacia un teatro universalista, que prescinde del localismo para expresar ideas que considera más válidas y extensas, y con una temática centrada en la confrontación del ser "único-individuo" con el mundo, y el conflicto que esta patética confrontación plantea.

En el caso de Novas Terra esa tendencia universalista puede rastrearse fácilmente, pues hay en él una inevitable desvinculación con la realidad nacional que proviene de su propio origen. Autor judío y europeo, posee, como no podía ser de otra manera, coordenadas universales y cosmopolitas por su misma desligazón emocional con el ambiente, con la tradición rioplatense, siendo portador, a su vez, de otras tradiciones. Como autor, Novas Terra es sin duda alguna el más europeo de nuestros escritores.

Sin embargo, su desvinculación y desarraigo de lo nacional no es perjudicial sino que le da carácter, fuerza y personalidad. "M. M. Q. H." es una sátira de nuestro tiempo de

violencia y destrucción, creada con buenos recursos escénicos y desopilante inventiva.

Ya en otro tono, "Pan y circo", tratada como tragedia épico-alegórica, ubicada en una Alemania feudal de señores y de intrigantes, tenía una evidente grandeza que se mezclaba con un lenguaje por momentos pretencioso.

El curriculum de Novas Terra, que auguramos largo y fecundo, porque tiene una especial tenacidad y capacidad de trabajo, se complementa con el intento —fallido— de una reedición del éxito de "Todos en París conocen": "La pequeña diferencia", tratada también como comedia musical; y "El jazmín azul", comedia dramática de corte pirandelliano; influencia que junto con la de Brecht y Dürrenmatt el propio Novas reconoce importante.

También debemos a Novas Terra las traducciones de "El capitán de Kopenick" de Zuckmeyer; "Wozzek" de Buchner; "Amoníos y "La cacatúa verde" de Schnitzler y "Of y la luna" de Willens.

Enrique Guarnero

El excelente actor que hay en Enrique Guarnero con toda seguridad ha estimulado sus dotes de autor dramático; puestas a prueba en dos piezas estrenadas por la Comedia Nacional ("Fidelio", 1959) y por el Teatro de la Ciudad de Montevideo ("Club de divorciadas", 1962). El caso de Guarnero, dedicado por completo a la labor teatral, disfrutando el teatro como actor o en sus esporádicas intervenciones como director, prueba mejor que en ningún otro caso que el teatro puede también escribirse casi exclusivamente en función de oficio. Y al decir oficio no queremos limitar las condiciones dramáticas de Enrique Guarnero, porque había tanto en "Fidelio" como en "Club de divoricadas" (y sobre todo en la primera) ideas, intención satírica, ciertos conceptos válidos sobre problemas del vivir que se daban con gracia y desenfado. Una gracia y un desenfado que a primera vista podían pasar por superficialidad. Para llegar a ser una pieza lograda, tal vez "Fidelio" pecara de cierta falta de coherencia por dispersión de temas, por ausencia de concentración

dramática. Pero aún con estos defectos la obra cumplía su oficio de funcionar como teatro, entretener con su tono de comedia y con el hábil recurso de sus situaciones. "Club de divorciadas", más coherente, más armada dramáticamente, era sin embargo menos original en su enfoque y perdía parte de su frescura al pretender ser trascendente después de transitar por el camino del medio tono y de la comedia juguetona.

De este autor esperamos otras realizaciones que den validez y continuidad a una línea temática que hemos encontrado interesante y personal.

Hiber Conteris

Nacido en Paysandú en 1933; Hiber Conteris participa desde 1956 en el movimiento literario uruguayo, a través del cuento (publicados en "Número" y "Marcha"), de la novela ("Cono Sur", entre otras), del ensayo ("Posibilidades de la juventud uruguaya", ganadora del concurso XX Aniversario de "Marcha") y del teatro.

Es en 1959 que Conteris se inicia como dramaturgo con "Enterrar a los Muertos", pieza en tres actos, representada por "La Máscara" con dirección de Atilio J. Costa y mencionada en el concurso de la Comisión de Teatros Municipales para integrar las Jornadas de Teatro Nacional de ese año. "Enterrar a los Muertos", título extraído de un pasaje bíblico (Lucas 9:60), intentaba ser una parábola sobre el momento crítico que define la adolescencia de la juventud. A este título sigue en 1960 "Este otro lado del telón", seleccionada por un jurado de "La Farsa" para integrar la "Primera Muestra de Obras Nacionales en un acto". Aquí Conteris resumía, dentro de una técnica expresionista, sus experiencias de dramaturgo a través de las peripecias de un autor que enfrenta sucesivamente al público, la crítica, los actores y el director. En 1963, la Comedia Nacional pone en escena, bajo la dirección de Federico Wolff, dos piezas en un acto: "El Socavón" y "El Desvío".

En la primera Conteris utiliza la técnica tan frecuentada por los autores modernos de encerrar varios personajes de ca-

racterísticas disímiles para debatir problemas y actitudes trascendentes. En este caso cuatro mineros y un sacerdote que quedan apresados en el socavón de una mina luego de un derrumbe. Mientras el aire se enrarece y la desesperación comienza a ganar a cada uno, se habla sobre la vida, la muerte, la condición del hombre en general y del obrero en particular, fundamentalmente a través de dos personajes que en apariencia representan dos puntos dialécticos en oposición: un obrero marxista y un sacerdote compenetrado con el problema de la justicia social.

En "El Desvío", la tesis de la pieza está sintetizada en su protagonista (un profesor casado que vive una aventura sentimental con otra profesora, en vísperas de casamiento) y que en un pasaje del diálogo declara: "pensaba a menudo que la vida es como un riel, fija, recta, inexorable como un riel. Pero hay desvíos. Brevísimos desvíos que hacen pensar un momento que se puede escapar del riel".

Teatro de ideas, Conteris no lo ha podido aún plasmar dramáticamente, por falta de dominio de la técnica teatral, que a veces exige del rigor para suprimir parlamentos que puedan detener el ritmo de la acción.

Conteris ha pensado sus piezas en razón de obras "literarias" y no del espectáculo que, al fin y al cabo, es una de las determinantes ineludibles del hecho teatral. El propio autor declara que lo que más le interesa es captar la mente del espectador por el juego dialéctico de las ideas. Eso es una de las razones por las cuales este autor cayó a menudo en el lenguaje literario y en el diálogo frondoso. Tal vez su obra más lograda desde el punto de vista teatral sea "Este otro lado del telón", donde justamente Conteris enfrentaba los múltiples problemas y originalidades del mundo teatral. Paradójicamente sus temas más ambiciosos estaban en otras piezas, especialmente en "El socavón" y "Enterrar a los muertos" donde sus defectos eran más notorios.

Y otra vez, al meditar sobre la obra de arte estamos frente a la patética disyuntiva entre "teatro" y "literatura", para anotar cómo el teatro tiene sus rigurosas, fatales leyes que logran cumplirse con el lento, paciente aprendizaje que suele llamarse oficio.

Pero no dudamos que las condiciones literarias de Hiber

Conteris puedan canalizarse con realizaciones más redondeadas cuando esté más en contacto con la técnica y el lenguaje teatral. Porque este autor tiene en su haber lo más importante e insustituíble: ideas. Y algo importante que decir. Ese linaje de escritor significa mucho más que poseer el oficio sin nada que decir, como suele ocurrir tan a menudo en el desvirtuado mundo del teatro, especialmente del teatro comercial.

Ruben Deugenio

Es un autor montevideano, del año 25. En 1953 empezó a libretar para la Radio Oficial ("Ariel" de J. E. Rodó, y cuentos de Maupassant, Wilde, Pirandello, Kipling, Unamuno). Esa tendencia a dramatizar textos de otros autores se manifestó en 1963 con el estreno por El Galpón de "La tregua" de Mario Benedetti, y "Ana en blanco y negro", estrenada en 1965 por la Comedia Nacional, sobre el cuento "Una virgen" de J. J. Morosoli.

Con respecto a su teatralización de la novela "La tregua" hay que roconocer su honestidad; dramáticamente la pieza tenía lagunas y diálogos de un inoportuno saber literario que disonaban dentro del marco realista del conjunto.

Deugenio se inició con "El ascenso" y "Quiniela", (1) representadas por La Farsa alrededor de 1960. A pesar de tener la ventaja de las piezas breves, que siempre son moldeables y ofrecen menos dificultades, eran dos buenos apuntes montevideanos de quien conoce a fondo la sicología de sus conciudadanos. "Dieciséis años y una noche", estrenada por la Compañía Florencio Sánchez, fue irregular. Se notaba el cambio que va de la pieza breve a las dificultades dramáticas de los tres actos clásicos.

Autor enmarcado en la corriente del realismo y del tema nacional, tendencias dentro de las cuales Ruben Deugenio se encuentra cómodo y en las cuales cree, ha planteado en su teatro temas reconocibles y populares. Tal vez deba aún ampliar su localismo con ciertos aspectos de universalidad. De haberlo podido lograr dramáticamente tal fenómeno se hubiera dado con "Dieciséis años y una noche", que era un tema de

vastos alcances. De haber sido una idea original, tal proceso se hubiera dado con "Ana en blanco y negro", porque esa fue, sin lugar a dudas, la pieza de más vuelo de Ruben Deugenio. Un buen apunte de la vida de pueblo chico, el estudio de un carácter femenino tratado en profundidad y en especial una buena factura teatral.

---

(1) "El ascenso" y "Quiniela". Un acto cada una. Ed. El Siglo Ilustrado. Montevideo, 1962.

Mauricio Rosencof

Mauricio Rosencof debutó sorpresivamente cuando Ugo Ulive quiso armar para El Galpón un tema popular que sirviera de pretexto para un gran espectáculo. Ese tema fue el de la murga, y después de la puesta en escena de "El gran Tuleque" no se pudo abrir opinión sobre las verdaderas pósibilidades dramáticas de Rosencof pues no se sabía dónde terminaba su parte y empezaba la de Ulive como director.

Pero ya en "Las ranas" (1) (en un principio llamada "Cantegril"), se pudieron apreciar sus verdaderas condiciones. Aquel muchacho redactor de la página gremial y cronista de las arroceras del diario "El Popular", aprendió teatro de la vida misma, de la realidad misma. Pero eso no bastaba. Había en él un autor intuitivo. Y estamos de nuevo frente a este peculiar fenómeno del teatro, que tantas veces hemos podido comprobar: su distanciamiento de la "literatura". Es que seguimos pensando que el teatro —al menos cierto tipo de teatro— es vida, conocimiento de la realidad, experiencia, observación, oído para el diálogo, ojo atento para captar los tipos humanos.

En "Las Ranas", el tema del cantegril surgió con toda su crudeza en una excelente versión de Teatro del Pueblo. La pieza, lograda en el aspecto dramático, contenía un diálogo preciso, pleno de humor, y la composición acertada de algunos personajes de reconocido perfil ambiental.

Su tercera pieza fue también estrenada por Teatro del Pueblo: "Pensión familiar". Aquí Rosencof se quedó en el pintoresquismo, dentro de una realidad que está por debajo

de la realidad, con un especial y perjudicial deleite por las sordideces dentro de un naturalismo sin mayor vuelo. El diálogo era lo más rescatable de la pieza, junto a la versión escénica que, siguiendo la política tradicional de Teatro del Pueblo con relación a los autores uruguayos, fue impecable.

En 1964 Rosencof publicó "La Valija", (2) pieza en un acto donde volvemos a encontrarnos con algunos personajes de "Pensión familiar". Con respecto a "La Valija" anota Ruben Yáñez en el prólogo: "Con ello Rosencof ha renunciado al vértigo de la originalidad por la originalidad misma; ha vuelto dentro de sí para buscar y encontrarse".

En la temporada 1967 este autor estrenó "Los Caballos", puesta en escena por Ugo Ulive en versión de El Galpón. El tema de las vidas míseras, abolidas, impotentes, entregadas de antemano, de nuestra dolorosa realidad rural, que Rosencof trabajó y corrigió durante muchos años, pareció pagar tributo a un teatro de ineludible y hasta acentuado cuño realista, por momentos verista, de fluir lento y moroso, mezclado con ciertas búsquedas simbolistas —llamémoslas así— que conspiraron contra su unidad dramática. O al menos eso pareció surgir de la puesta en escena. La obra, sin embargo —por su tema, su aliento y sus búsquedas— es un paso positivo en la carrera de este autor.

"La calesita rebelde" es el aporte de Rosencof al teatro para niños, tan poco frecuentado por los autores uruguayos.

---

(1) Editada por El Siglo Ilustrado, Montevideo, 1961.
(2) Edición "Aquí poesía", 1964, Montevideo.

El Seminario de Autores del Galpón: Bolón, Speranza, Paredes.

En 1962 la Institución Teatral El Galpón crea el Seminario de Autores, una de sus viejas y más ambiciosas aspiraciones. La finalidad es promover el impulso creador por medio del intercambio de ideas, la discusión de los materiales, el estudio, el análisis de la realidad, la experimentación y la autocrítica. Experiencia valiosa porque el beneficiado directo es el teatro nacional. Experiencia difícil y casi única porque so-

lamente puede llevarse a cabo en una institución con un sentido desarrollado de lo colectivo y del compromiso con la realidad.

La empresa comenzó a marchar un año después, cuando Dervy Vilas, Alberto Paredes (1941), Hugo Bolón (1927), y Rolando Speranza (1928), escribieron piezas en un acto que fueron representadas por la Escuela de Arte Escénico de la Institución. El tema era Montevideo y su juventud, sin duda alguna el más apropiado para comenzar un trabajo de estas características. (1) Pero es en 1965 cuando César Campodónico monta el espectáculo "Uno, dos, tres, Montevideo", presentado por actores del elenco, que el seminario comienza a proyectarse en una escala más amplia y ambiciosa a través de tres piezas de Paredes, Speranza y Bolón. "Tan aburridos" de Paredes era un cuadro muy espontáneo y algo ingenuo de la juventud desperdiciada de boliche, que revelaba un buen oído para el diálogo y condiciones promisorias para encarar un teatro de neto corte realista. "Toda una vida" de Rolando Speranza era menos convencional en su planteamiento de presentar el ya mitológico tema uruguayo de la oficina pública, utilizando recursos de buena factura escénica. Un año antes Speranza había demostrado sus dotes de dramaturgo en "El último expediente", pieza que intentaba trascender el tema puramente local. "La princesa Clarissa" fue la contribución de Speranza al teatro para niños. (2)

Completaba este espectáculo "Montevideo desde un satélite" de Hugo Bolón, sátira no del todo redondeada que recurría a los cantántes nuevaoleros y a sus fanatizadas criaturas. La realidad que planteba esta pieza no podía, sin embargo, ser más actual y apropiada a los problemas de nuestra ciudad y de nuestra juventud. Problemática que Bolón y sus dos compañeros del seminario decidieron plantear como espina dorsal de "Uno, dos, tres, Montevideo". En lo que tiene que ver con Bolón es en 1966 que dejaría entrever sus evidentes posibilidades de creador en "Water 2.000", una sátira desaforada y audaz que paradójicamente no logró la adhesión del público.

Considero que la aparición de "Uno, dos, tres, Montevideo" significa uno de los capítulos más significativos de la historia de nuestro teatro más allá del nivel discreto de sus

obras, por las perspectivas que deja entrever en el difícil y lento capítulo de nuestra creación dramática.

(1) Las piezas estrenadas en esa oportunidad fueron "Pepita" de Speranza, "Ramon's Bar" de Bolón y "La puerta" de Paredes.

(2) Complementa la contribución de Speranza al Seminario la escena "Viveza criolla" (La lección), presentada en 1966, y 'Sobremesa" (1967) que integra (junto con "Acuario" de Bolón y "Eramos tan felices" de Paredes) el último espectáculo realizado hasta hoy por este singular y activo equipo de autores.

Juan Carlos Legido

Pienso que Juan Carlos Legido debe figurar también en esta historia, a pesar de que es un capítulo difícil de encarar. Si el ensayista suprime al autor suena a falsa modestia porque Juan Carlos Legido, hasta 1965, estrenó seis piezas. Y en la tercera parte de este ensayo hemos tratado de documentar el paso de todos los autores que estrenaron un mínimo de tres obras (y aún quienes han estrenado solamente una o dos). Por lo tanto, la supresión de Juan Carlos Legido estaría en contra de un hecho objetivo de la historia de nuestro teatro. Cae de su peso que este historiador no puede juzgar la obra del autor dramático. Dará cuenta de la aparición cronológica de sus obras, de sus temas y de sus intenciones estéticas del modo más objetivo posible.

Su primera pieza en un acto, "La lámpara", que fuera premiada en un concurso organizado por el elenco independiente "El Tinglado" y puesta en escena bajo la dirección de M. L. Pons de Mendizábal en 1953, trataba un tema de desarraigo y de evasión. Era una pieza nihilista que la crítica clasificó como existencialista, aunque expresada dentro de las fórmulas clásicas del realismo, un "modo" de escribir teatro que Legido no ha abandonado hasta hoy. Sus piezas posteriores, revelando un brusco cambio en cuanto al fondo (no a la forma), se orientaron en busca del tema nacional a través de personajes, ambientes y conflictos locales y reconocibles: "Dos en el Tejado", estrenada por Club de Teatro, bajo la dirección de Laura Escalante, en 1957. "La piel de los otros", versión de Teatro Libre en su vieja sala

de 18 de Julio y Minas, bajo la dirección de Jebele Sand, en 1958 (Premio de la Casa del Teatro del Uruguay) y "Veraneo", seleccionada para las Jornadas de Teatro Nacional de la Comisión de Teatros Municipales y puesta en escena por "El Galpón" en Sala Vèrdi, bajo la dirección de Blas Braidot. (Mención de la Casa del Teatro del Uruguay).

Tanto "Dos en el tejado" como "La piel de los otros", son, en realidad, variaciones sobre el mismo tema de la responsabilidad individual frente a la sociedad: un grupo de directivos universitarios frente a la muerte de un policía ("Dos en el tejado"), un obrero prescindente frente a las derivaciones políticas de una huelga en épocas de la dictadura de Terra ("La piel de los otros").

"Veraneo", en cambio, es una pieza ajena a lo que podemos llamar "una problemática político-social", lo que le ganó la censura de algunos y los elogios de otros. Esta pieza es la evocación de un nostálgico Montevideo del año 30 desde el escenario de uno de aquellos pintorescos ranchos del Buceo, y a través de sus no menos pintorescos habitantes que hacen un mito de la amistad.

En 1964 La Máscara estrena "Los Cuatro Perros", con dirección de Atilio J. Costa, logrando el Premio de la Casa de Teatro del Uruguay y la única mención del Círculo de la Crítica para obra nacional estrenada esa temporada. La obra estaba más cerca de "Veraneo" que de sus otras piezas, porque era una comedia intimista, la única que Legido ubicó en un pueblo del interior, desarrollando un contrapunto entre una pareja joven y un viejo matrimonio que, en su soledad, han construído un mundo imaginario.

Su última pieza "El Tranvía" fue estrenada por Teatro Moderno, con dirección Raúl Bogliaccini, historia de treinta años de la vida de un obrero tranviario paralela a la historia del apogeo y decadencia del propio tranvía, como símbolo urbano de toda una época. Esta pieza fue seleccionada para integrar las ternas del Círculo de la Crítica correspondiente a la temporada del 65.

LAS DOS ULTIMAS DECADAS

Blanca Bidart Zanzi, Podestá-Luisi, María de Montserrat, Fernán Silva Valdés, Alejandro Peñasco, Jorge Bruno, Atilio J. Costa, Mario Benedetti, Sergio Otermin, Jorge Blanco, Washington Barale, Manuel Lus Alvarado.

Esta tercera parte sobre la moderna dramaturgia uruguaya no quedaría completa sin una reseña sobre algunos aportes que pueden clasificarse como valiosos considerados individualmente, pero que la falta de continuidad en la producción de sus autores nos impiden —según el criterio de selección que hemos adoptado— dedicarles un capítulo más amplio.

Entre la variedad de títulos de autores locales que pusiera en escena la Comedia Nacional en sus primeras temporadas, muy pocos lograron redondearlos dramáticamente. La falta de experiencia del elenco municipal, y de los propios autores, la ausencia de una crítica rectificadora y exigente, la ausencia y abulia del público, la falta de orientación temática, el aporte "literario" con muy poco de teatral, fueron los resultados de aquellos años de tanteos y experimentación.

Aparte de las obras de Larreta, Ernesto Pinto y Juan León Bengoa, ya comentadas en páginas anteriores, entre 1947 y 1950 se destacaron "Nacarina" (1) de Blanca Bidart Zanzi, compuesta en escena del extinto Carlos Calderón de la Barca y que lograra, para aquellos tiempos, un excepcional éxito de público con sus ochenta y una representaciones; "Una mujer se asoma a la ventana" de Podestá-Luisi, e "Intermitencias" de María de Montserrat. Estas tres piezas, que se destacaron dentro de un panorama confuso y mediocre, tienen de común su origen marcadamente literario y una huella de desarraigo y de teatro de evasión que se vio desbordado, años después, por la vitalidad y las raíces realistas del teatro nacional.

Tema también literario, pero de aliento poético y que en su época no fue valorizado con ponderación (posiblemente por el increible prejuicio del "tema griego" que tal como anotamos a lo largo de este ensayo, prácticamente no existió) fue "Calipso" (2) de Alejandro Peñasco, puesta en escena por Emilio Acevedo Solano para la Comedia Nacio-

nal, en 1953. Esta pieza había logrado el Premio del Ministerio de Instrucción Pública el año anterior. Y a pesar de que, también a lo largo de estas páginas, hemos creído sinceramente que el tema nacional vitalizó nuestra dramaturgia, pensamos que de ningún modo se puede limitar el teatro al esquema del realismo y del localismo, por mejor escuela que sea especialmente para autores noveles en tren de experimentación y toma de conciencia del medio que los rodea. El teatro poético, el tema griego, el tema de cualquier cultura o de cualquier país, la actualización de mitos, son legítimas constantes del teatro universal. Pero, vuelvo a repetir, el agudo prejuicio a favor del saludable tema nacional hizo cometer muchas injusticias, limitar nuestra óptica, si bien este prejuicio tuvo un origen comprensible en la desorientación de nuestro propio teatro.

"Calipso", concebida por un poeta sensible como es Alejandro Peñasco, con el conocimiento de la teoría teatral a través de una larga labor como crítico de arte y como profesor —si bien con escasa o ninguna experiencia para ver sus criaturas sobre el escenario— fue una fina actualización del mito homérico, un teatro tal vez mejor para leer que para ver.

Es en el año 1952, también a través de la Comedia Nacional, que se incorpora al teatro el poeta nativo de "Agua del tiempo", Fernán Silva Valdés.

"Santos Vega", (3) puesta en escena por Orestes Caviglia, con música recogida por Lauro Ayestarán, fue clasificada por su autor como "misterio del medioevo rioplatense". La pieza, más que reales aspectos dramáticos, contenía atractivos aspectos folklóricos y así lo comprendió el director de la puesta en escena que llegó a armar un excelente espectáculo recurriendo al folklore y a los anexos que generalmente visten los espectáculos nativos. Es indudable que Fernán Silva Valdés no tuvo visión de lo teatral, y se quedó en el pintoresquismo, no solamente en esta pieza sino también en "Barrio Palermo", (4) estrenada por la Comedia Nacional algunas temporadas después y que su autor clasificó como "drama de costumbres". En esta obra Silva Valdés deja al payador errante de un pasado poblado de leyendas y supersticiones, de comienzos del siglo XIX, para evocar el arrabal montevideano del 900 con sus malevos y sus matones.

Especial atención mereció el malogrado Jorge Bruno, que muy joven se destacara con una obra de vanguardia estrenada por El Tinglado, en 1955: "El cuarto de Anatol", (5) cuyos valores merecieran la publicación de la pieza por la misma institución. Había personalidad y talento —aunque disperso y confuso— en esta pieza que auguraba la carrera de un autor que tomaba por distintos carriles que la mayoría de los dramaturgos de su tiempo, marcándolo con un sello personal y definido. Estas características, aunque menos logradas en esta oportunidad, se repetirían tres años después con "Lázaro", representada también por El Tinglado para las Jornadas de Teatro Nacional. En el caso de Jorge Bruno debemos lamentar su temprana muerte que estamos seguros desgajó la carrera de un artista tal vez apto para renovar la temática y las formas de nuestro teatro.

Ya hemos hablado de Atilio J. Costa como uno de los hombres más significativos del movimiento independiente uruguayo. Su actividad de actor y de director se complementa con sus dos aportes dramáticos hasta ahora estrenados: "La visita" (1955), acto único presentado por La Máscara en la Facultad de Humanidades, con actuación y dirección de Nelly Weissel, sátira donde su autor mezclaba realidad y fantasía en un juego de reminiscencias pirandellianas, y "Una vaca llamada Yolanda", también estrenada por La Máscara en 1960, con dirección de G. A. Ruegger. Esta pieza, que interesó a la crítica, también estaba en el registro da la sátira y con una imaginación frondosa, Costa apuntataba a varias capas de la sociedad montevideana. Lamentamos que Costa no haya estrenado alguna pieza nueva en estos últimos siete años. Ha demostrado que tiene algo que decir y que sabe decirlo en términos de teatro.

Es ocioso hablar de Mario Benedetti en este ensayo. Este autor ocupa un lugar destacado en la literatura nacional. En "Ida y vuelta", (6) su único estreno teatral, representado en 1958 por Capu bajo la dirección de Emilio Acevedo Solano, mostraba el tema nacional, el toque de humor, los personajes de una rasante clase media reconocible y auténtica, que son también constantes de toda su literatura. Poseía también un toque original en su estructura —el monólogo— que sin embargo debilitaba la factura dramática re-

duciéndola, más que a una obra unitaria, a una serie de sketches.

Sin embargo, Benedetti mostró en "Ida y vuelta" sus aptitudes de escritor que se siente cómodo en la burla y en la crítica y que —cosa muy importante— lograba entretener.

En cuanto a Sergio Otermin, conocido en especial como actor y como director, escribió, dirigió y actuó en "Ruina en la Casa Ocampo", que revelaba buenas condiciones para el oficio, con un primer acto que consideramos uno de los más logrados en la pródiga temporada de 1958 en que fue estrenado y un segundo donde perdía pie dominado por el melodrama. Pero la obra mostraba enjundia y hasta un cierto halo poético en la evocación de un Montevideo de principios de siglo a través de sus personajes pertenecientes a la alta burguesía y que Otermin evocaba con una evidente aproximación intelectual y sentimental.

Fue en la temporada de 1962 que la Comedia Nacional estrenó una obra que podía clasificarse de vanguardia: "La araña y la mosca" de Jorge Blanco. La novedad y el desenfado de esta pieza despertaron la atención de la crítica, en especial por ese enfoque que la diferenciaba de otros títulos locales. Sin embargo la expectativa despertada por este joven autor no pudo verse colmada ya que a cinco años de ese promisorio estreno no tenemos noticias de otros aportes suyos para el teatro. (7) Sin invalidar, por supuesto, los méritos que se le hayan podido señalar a su única obra estrenada en Montevideo, es oportuno reiterar que muchas veces lo más difícil para un autor no es destacarse con alguna obra de valor sino mantener una labor continuada de superación o por lo menos de nivel parejo.

Por último señalaremos dos obras estrenadas en la temporada de 1966: "La cadena color violeta" de Washington Barale (nacido en 1923, autor de varios libretos de televisión), que era una buena idea para incursionar por nuestra realidad, desarrollando una alegoría de sentido moral, y que sin embargo no funcionó como espectáculo (versión de la Comedia Nacional), y en especial "El angel del silencio" de Manuel Lus Alvarado (en cuidada versión del Teatro Circular) que logró la adhesión del público y de la crítica, presentando un convincente texto de vanguardia —ese tema tan frecuentado por el actual teatro inglés y norteameri-

cano— insertado con toda novedad en una realidad local, perfectamente reconocible.

---

(1) "Nacarina", de Blanca Bidart Zanzi, tragedia en tres actos y en edición con "Una mujer está bordando", angustia en tres actos y un prólogo. Imprenta Letras. Montevideo, 1946.

(2) "Calipso", de Alejandro Peñasco. Acción en tres actos. Apartado Revista Número (Nos. 9, 10, 11), 1950. Montevideo.

(3) "Santos Vega". Talleres Gráf. A. Monteverde y Cía., Montevideo, 1952.

(4) "Barrio Palermo". Drama de costumbres en cuatro actos. Tall. Gráf. A. Monteverde. Montevideo, 1953. "Santos Vega". Barrio Palermo. Por la gracia de Dios. Ed. Losada. Buenos Aires, 1957.

(5) "El cuarto de Anatol", de Jorge Bruno. Ed. El Tinglado. Montevideo, 1956.

(6) "Ida y vuelta". Ed. Talía. Buenos Aires, 1963.

(7) Este autor realizó entre tanto un cortometraje premiado en un concurso cinematográfico del Sodre.

TEATRO, CULTURA Y SOCIEDAD

Toda sociedad evolucionada necesita del teatro como hábito de entretenimiento y como pretexto de enriquecimiento cultural.

¿Cuál es la realidad en Montevideo?

Tenemos el convencimiento de que hoy, 1967, solamente una minoría posee lo que podemos llamar "hábito teatral".

¿Y en el interior del país?

Tremenda realidad la de nuestras ciudades, pueblos y villas, aún capitales departamentales que han visto, cruzadas de brazos cómo su único teatro se les ha convertido en un supermercado, un cine o un garage. Y que pueden pasar años —años sí— sin ver una sola pieza de teatro, a no ser por alguna gira de la Comedia Nacional o por la existencia de algún cuadro de aficionados, sin sala propia, que realiza una labor con las mismas dificultades que sobrellevaban los elencos independientes Montevideanos en 1938.

La realidad teatral del Uruguay, y para que no nos deslumbremos con falsas apariencias, es pobre. Y a pesar de que en Montevideo, especialmente en estos últimos veinte años, hemos disimulado esta realidad, hoy como ayer, frente al

problema del teatro, nos encontramos enfrentados al problema de la cultura, el Estado y la Sociedad.

A través de la historia de las civilizaciones, el teatro fue y sigue siendo uno de los capítulos de la cultura.

Nuestro Estado, en lo que tiene que ver con el teatro, ha creado en la capital de la República la Comisión de Teatros Municipales, una institución de caracter departamental, ni siquiera nacional. Es la más importante corporación con fines teatrales que el Estado posee para cumplir con ese fundamental rubro de la cultura. Pero en los restantes departamentos —salvo un par de excepciones, como Paysandú— los municipios no solamente carecen de elencos o de escuelas de arte dramático sino que ni siquiera poseen la administración de una simple sala.

Es más. Pensamos que en una sociedad culturalmente evolucionada, cada Liceo, cada Facultad, —por no añadir cada institución de carácter social y gremial— debería poseer su cuadro dramático, con un profesor de arte escénico, con rubro para decorados, luces y vestuario, con un salón de actos adecuado para convertirse en escenario. Lo poco que se realiza en algún liceo, con el esfuerzo individual de algún profesor o director de excepcional empuje, paciencia y optimismo, es aislado e insuficiente. Y por lo común es el liceo el solitario ámbito de cultura de nuestros sufridos pueblos, villas y ciudades del interior, paralizados por la falta de trabajo, el alcohol, la politiquería y la asfixia del latifundio. Pensamos en la función esclarecedora que en el medio rural podría realizar un liceo, de poseer un presupuesto generoso y una orientación cultural definida. Orientación que, por supuesto, debe ser reflejo de una política cultural orgánica del propio Estado.

Estamos seguros que en nuestro país ya se hubiera ampliado el sector de público con hábito teatral si ese público hubiera hecho o hubiera visto teatro al mismo tiempo que completaba la formación liceal. Porque el teatro, más que un hábito de entretenimiento, es un hábito de cultura. Se asiste al teatro con la conciencia de estar frente a un espectáculo superior que incita nuestras condiciones intelectuales y nos obliga a participar activamente.

¿Qué se puede hacer por nuestro teatro?

En las condiciones actuales, sin Ley del Teatro, todo

induce a suponer que las soluciones serán incompletas. Un posible panorama para los próximos años puede ser, en Montevideo, la afirmación artística más depurada de la Comedia Nacional, la existencia de cinco o seis elencos independientes de calidad y experiencia, una tendencia a la profesionalización que dará lugar a la formación circunstancial de cooperativas de actores. En el interior, una tímida y dificultosa tendencia vocacional que tardará años en imponerse. Lo que decíamos. Soluciones parciales.

Porque mientras el Estado no tenga una política cultural firme, mientras los presupuestos para la cultura y la enseñanza sean insuficientes, mientras se sigan esquivando las reformas básicas y de estructura, mientras se continúe gobernando preferentemente para no dañar los intereses de la alta burguesía, de los sectores privilegiados y de los monopolios extranjeros —enemigos tradicionales de una cultura profunda y extendida— por más esfuerzos individuales que se realicen tendremos que ver cómo teatro y sociedad estarán cada vez más lejos, desconociéndose mutuamente.

Por eso creemos que lo mejor de la historia del teatro uruguayo está aún por realizarse.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

Borges, Jorge Luis.	El Martín Fierro. Ed. Columba. Buenos Aires. 1960.
Cúneo, Dardo.	Florencio Sánchez. Teatro Completo. Ed. Claridad. Buenos Aires. 1941.
Cunill, Cabanellas.	El circo de la representación gauchesca. Cuadernos de Arte Dramático. Nros. 7, 8, y 9. 1953. Buenos Aires.
Curotto, Angel.	Carlos Brussa. Una vida al servicio del teatro. Edición Casa del Teatro. Montevideo. 1956.
D'Amico, Silvio.	Historia del Teatro Universal. Tomo IV. Losada. Buenos Aires. 1956.
De la Guardia, Alfredo.	El teatro contemporáneo. Ed. Schapire. Buenos Aires. 1945.
Dibarboure, Alberto.	Proceso del Teatro Uruguayo. Ed. Claudio García. Montevideo. 1940.
Gallo, Saúl Blás.	Historia del sainete nacional. Ed. Quetzal. Buenos Aires. 1957.
García Velloso, Enrique.	Memorias de un hombre de teatro. Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1960.
Ghiano, Juan Carlos.	Teatro gauchesco primitivo. Texto de Juan Moreira. Ed. Losange. Buenos Aires.
Giusti, Roberto.	El drama rural argentino. Instituto Nacional de Teatro. Buenos Aires. 1938.
Monner Sans, J. M.	Introducción al teatro del siglo XX. Ed. Columba. Buenos Aires. 1954.
Ordaz, Luis.	El teatro en el Río de la Plata. Ed. Futuro. Bs. As. 1946.
Podestá, Luis.	Medio siglo de farándula. Ed. Río de la Plata. Córdoba. 1930.
Principalle, Carlos.	Florencio Sánchez. Historia sintética de la literatura uruguaya. Volumen II. Ed. A. Vila. Montevideo. 1930.
Rela, Walter.	Breve historia del teatro uruguayo. (De la colonia al 900). Ed. Universitaria de Buenos Aires. 1966.

Rela, Walter. Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo. (1916-1964). Ed. Síntesis. Montevideo. 1965.

Rossi, Vicente. Teatro nacional rioplatense. Imprenta Argentina. Córdoba. 1916.

Sabat Pebet, Juan Carlos. Herrera y Bellán. Historia sintética de la literatura uruguaya. Ed. Vila. Montevideo. 1930.

Roxlo, Carlos. Florencio Sánchez y Ernesto Herrera. Historia crítica de la literatura uruguaya. Ed. Barreiro y Ramos. Montevideo. 1915.

Scosería, Cyro. Panorama del teatro uruguayo. Ed. Agadu. Montevideo. 1963.

Zum Felde, Alberto. Proceso intelectual del Uruguay. Ed. Claridad. Montevideo. 1941.

Teatro Independiente. Revista editada por la Institución teatral El Galpón. Montevideo.

Revista de la Comisión de Teatros Municipales. Montevideo.

Colecciones de época. Revista "Anales" (década del 20) "Cine Radio Actualidad" (colecciones de 1937 a 1942).

Colección de programas de la Comedia Nacional y los teatros independientes.

Artículos de diarios y revistas.

Correspondencia especial con algunos autores.

INDICE DE NOMBRES

Acevedo Solano, Emilio - 97, 124, 141, 143.
Acosta, Elida - 35, 40, 56.
Alcalá - 87, 93, 119.
Aldama, Orlando - 31, 39, 42, 55, 56, 62, 63, 64, 65, 66.
Alippi, Elías - 34.
Almada, Enrique - 86, 131.
Almada - Zalkind - 131.
Almeida, Victoria - 97.
Alvarez Morteo, Leonor - 84.
Alvarez, Maruja - 93.
Amorim, Enrique - 31, 67.
Antunez, Nelly - 74.
Arata, Luis - 34, 35, 56, 58, 65.
Arellano, Enrique - 14.
Arellano, Estévez - 24.
Arias, Pepe - 34.
Arlt, Roberto - 43, 89.
Arozteguy, Abdón - 14.
Arteaga, Jorge - 97.
Arregui, Mario - 67.
Arrieta, Rosita - 55, 56.
Arrieta, Santiago - 31, 56, 63.
Avila Carmen - 83, 97, 122.
Ayestarán, Lauro - 142.
Azar, Raquel - 86.

Baffico, Rosita - 82.
Barale, Wáshington - 141, 144.
Bárcena, Catalina - 41.
Barrault, Jean Louis - 41, 100.
Barry, Roberto - 97.
Bassagoda, Roger - 24.
Basso Maglio, Vicente - 39.
Bataille, Henri - 43.
Bayón Herrera, L. - 61.
Bella Díaz, E. A. - 93.
Bellán, José Pedro - 38, 42, 43, 49, 50, 51, 108.
Benavente, Jacinto - 43.
Benedetti, Mario - 141, 143.
Bengoa, Juan León - 42, 103, 115, 116, 117.
Bermúdez, Pedro - 20.
Bernstein, Henri - 43.
Berriel, Luis - 94.
Bertrán, Rafael - 117.
Bianchi, Edmundo - 24, 25, 125.
Bidart Zanzi, Blanca - 113, 141.
Binayán, Narciso - 24.
Blanco, Jorge - 110, 141, 144.
Blanco, Manuel - 97.
Blixen Ramírez, José - 55, 58, 63, 64, 65.
Blixen, Samuel - 20.
Bogliaccini, Raúl - 140.
Bolón, Hugo - 110, 137, 138, 139.
Bollo, Sarah - 39.
Boni, Rómulo - 111.
Bonino, Flor de María - 40, 86.
Borboni, Paula - 41.
Borges, Jorge Luis - 33.
Bosch, Pablo - 79.
Bozán, Olinda - 34.
Bracco, Roberto - 43.
Braidot, Blas - 82, 92, 140.
Branda, Mario - 86.
Brenta, Juan José - 86, 90, 93.
Bruno, Jorge - 78, 93, 141, 142, 143.
Brussa, Carlos - 30, 34, 40, 46, 50, 55, 56, 61.
Burgueño, Blanca - 35, 40.
Buschiazzo, Esther - 56.
Bustos, Mecha - 122.
Busto, Paco - 35, 56, 63.
Buttaro, Enrique - 24.

Calderón de la Barca, Carlos - 113 - 115 - 141.
Calo, Nela - 86.

Canaro, Francisco - 33.
Camiña, Alfredo - 56.
Camiña - Palitos - 65.
Campodónico, César - 82, 124, 138.
Candeau, Alberto - 31, 40, 74.
Carella, Tulio - 24.
Carmona, Alberto - 85.
Carvalho, Carlos - 85.
Carrasco, Juan Carlos - 84.
Carriego, Evaristo - 33.
Casares, María - 100.
Casas Araújo - 38.
Casnell, Carmen - 56, 74.
Castellanos, Marta - 87.
Castillo, Andrés - 44, 76, 85, 93, 95, 103, 120, 121, 124.
Castillo, Ruben - 85.
Castro, Estela - 74.
Castro, Susana - 92.
Castro, Gustavo - 85.
Cavalieri, Floreal - 35, 40, 56, 142.
Caviglia, Orestes - 31, 34, 75, 115.
Cayol, Alberto - 24.
Cerviño, Olga - 111.
Cione, Otto Miguel - 23, 25.
Claudio, Alma - 89
Cluzeau Mortet, L. - 59, 116.
Codina, Pedro - 40.
Collado, Manuel - 56.
Conteris, Hiber - 44, 78, 130, 133, 134, 135.
Córdoba, Irma - 34.
Cortinas, Ismael - 23, 24.
Costa, Atilio J. — 91, 133, 140, 141, 143.
Criscuolo, Pina - 97, 130.
Crosa, Enrique - 42.
Cuore, Héctor - 30, 34, 40, 55, 56, 74.
Curi, Jorge - 82.
Curotto, Angel - 31, 38, 42, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 65.

Charlone Ortega, César - 94.
Chavez, Magda - 86.
Chiaino, Juan Carlos - 34.

Daguerre, Delmira - 40.
Dardés - Bello - Franco - 56.
De Acha, Francisco Xavier - 20 - 24.
De Camilli, Elzear - 124, 125.
De Caro, Julio - 33.
De la Cantera, Julián - 34.
De la Peña, Alfredo - 89, 115.
De la Púa, Carlos - 33.
Del Cioppo, Atahualpa - 81, 82, 111.
De Lullo - Falk - Guarnieri - Valli - 100.
Denis Molina, Carlos - 44, 67, 78, 109, 110, 111, 112, 113.
De Paoli, Carlos R. - 24.
Despouey, Arturo - 39, 66, 67.
Deugenio, Ruben - 78, 95, 103. 105, 135, 136.
Deval, Jacques - 43.
Díaz, Josefina - 56.
Díaz de Mendoza, M. - 56.
Dibarboure, Alberto - 20, 53.
Discépolo, Armando - 22, 24, 34, 54, 75, 113, 127.
Discépolo, Enrique S. - 33.
Dominguez Santamaría, Manuel - 84.
Duckse, María E. - 56.
Duhan, Alfredo - 42.
Discépolo, Enrique S. - 33.

Escalante, Laura - 83, 139.
Escuder, Miguel H. - 42.
Espalter, Ricardo - 91.
Espino, Núbel - 97.
Espínola, Francisco - 39, 59, 67.
Estruch, José - 83, 91.

Falco, Líber - 67.
Fajardo, Heraclio - 20.
Faust Rocha, Miguel - 34, 56.
Favaro, Ulises - 31, 42.
Fiorentino - 33.
Font, Armengol P. - 78, 114, 115.
Fontana, Roberto - 83, 122.
Franco, Eva - 34, 35, 56.

Freda Eduardo - 98.
Fregués, Nicolás - 34, 56.
Freud, Sigmund - 43.

Galup, Mario - 90.
Gallo, María Rosa - 34.
Garcés, Delia - 56.
García Esteban, Fernando - 39.
García, Margarita - 98.
García Velloso, Enrique - 24.
García, Newbery - 89.
Gardel, Carlos - 33.
Garzón, Paquita - 56.
Gassman, Vittorio - 100.
Gelós, Graciela - 83, 97.
Gentile, Juan - 82.
Giacosa, Giuseppe - 43.
Giffoni, Isabel - 86.
Giusti, Rodolfo - 22.
Gleijer, Adela - 82.
Goitiño, Nelly - 83, 94.
Gola, José - 33.
Gómez Cou, Santiago - 31.
González Castillo, José - 23, 24, 34.
González Pacheco, Rodolfo - 53.
González Santurio, Ruben - 86.
González Tuñón, Raúl - 33.
Gordon, Eduardo - 20.
Gorki, Máximo - 43.
Grasso, Omar - 89.
Greppi, Mery - 74, 87.
Guarnero, Enrique — 31, 40, 74, 78, 97, 102, 133.
Guerrero - Díaz de Mendoza - 41, 63.
Guerrero, María - 59.
Guitelman, Toly - 90.
Gutiérrez, Eduardo - 9, 12.
Guzmán, Gloria - 56.

Halty, Armando - 92.
Hernández, José - 12.
Herrera, Ernesto - 17, 18, 19, 20, 27, 61, 103.
Herrero, Antonia - 61.
Hidalgo, Bartolomé - 20, 24.

Ibáñez Menta, Narciso - 34, 35.
Ibáñez, Víctor - 90.
Ibsen, Enrique - 43.
Imhof, Francisco - 43, 44, 45.
Ingiani, Alma - 92.
Iriarte, José - 94.

Jiménez, Wilfredo - 31.
Jones, Juan - 74, 97.
Jones, Roberto - 98.
Jordán, Anita - 55, 56.
Jouvet, Louis - 41, 100.

Lacoste, Ramiro - 34, 40.
Lagomarsino, Adriana - 98.
Langsner, Jacobo - 103, 109, 122, 123, 130.
Larocca, Sara - 82.
Larreta, Antonio - 83, 84, 89, 97, 103, 117, 118, 124.
Lasalle, Ana - 35, 40.
Ledesma, Inda - 122.
Ledoux, Fernand - 41.
Legido, Juan Carlos 78, 85, 86, 88, 93, 139, 140.
Leguizamón, Honorio - 13.
Leguizamón, Martiniano - 13, 16.
Lenzi, Carlos César - 31, 38, 42, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62.
Lerena, A. - 93.
Lerena, Dumas - 74, 86, 92.
López Lagar, Pedro - 41.
Luz Alvarado, Manuel - 141, 144, 145.
Lusiardo, Tito - 55, 56.

Maeterlinck, Mauricio - 19.
Magariños Cervantes, Alejandro - 20, 24.
Maggi, Carlos - 74, 78, 85, 103, 110, 127, 128, 130.
Malasartes, Pedro - 39, 58, 64.
Malet, Armando - 88.
Mandelbaum, Rosita - 83, 90.
Mangiante, Juan - 56.
Marceau, Marcel - 100.
Marga, Iris - 56.
Marichal, Yamandú - 97.

Márquez, Hugo - 98.
Márquez, Ricardo - 74.
Martínez Cuitiño, Vicente - 7, 23, 24.
Martínez, Juan F. — 20, 24.
Martínez Mieres, Guzmán - 97.
Martínez Moreno, Carlos - 67, 107.
Martínez Pasos, Enrique - 74.
Martínez, Justo - 83.
Massa, Hugo - 88, 89.
Massons, Beatriz - 83, 89.
Mautone, Wagner - 74.
Medina, Estela - 74.
Melato, María - 41.
Membrives, Lola - 34, 35.
Mena, Alberto - 98.
Mendilaharsu, Julio - 59.
Mendizábal, María E. Pons de - 93, 139.
Mendizábal, Nelly - 74, 93.
Merello, Tita - 34, 63, 65.
Merino, Francisco - 85.
Merlini, Elsa - 41.
Mertens, Rodolfo - 34.
Mesutti, hermanos - 35.
Minelli, Agustín - 42.
Montserrat, María de - 141.
Moratorio, Orosmán - 12, 13, 14, 16.
Moreira, Juan Antonio - 87.
Morgan, Mario - 89.
Morganti, Carlos - 55, 56.
Morganti - Cicarelli - 56.
Morganti - Pomar - 56.
Morosoli, Juan José - 38, 67, 135.
Moya, Miguel - 34, 74.
Muiño, Enrique - 34.
Muñoz, Carlos - 74, 86, 97, 115.
Muñoz - Franco - Bello - Dardes - 64.
Murguía, Mireya - 90.
Murúa, Lautaro - 122.
Musitelli, Bruno - 91.

Nazzari, Humberto - 34, 39, 40, 67.
Nebot, Zoraida - 83.
Negro, Luis A. - 35, 40.
Negro, Romeo - 55, 63.
Novas Terra, Luis - 85, 86, 92, 109, 122, 131, 132.
Novión, Alberto - 24.

Onetti, Juan Carlos - 67.
Oreggia, Marta - 92.
Oreggia - Morosoff - 92.
Ortiz, Mecha - 34.
Otermín, Sergio - 83, 141, 144.
Otero, Ramón - 74.
Ozeray, Madeleine - 100.

— P —

Pacheco, Carlos Mauricio - 7, 22, 23, 24, 31, 34.
Pardeiro, Aníbal - 97.
Paredes, Alberto - 137, 138, 139.
Parodi, Angelita - 87, 88.
Patrón, Juan Carlos - 58, 72, 77, 103, 125, 126, 127.
Parravicini Florencio - 34, 35.
Pavese, Luigi - 41.
Pedemonte, Oscar - 74.
Pelay, Ivo - 34.
Peñasco, Alejandro - 109, 130, 141, 142.
Pérez Petit, Víctor - 13, 14, 38, 55.
Pérez Soto, Roberto - 93, 122.
Perlo, Víctor - 94.
Petrone, Francisco - 56.
Pico, Pedro E. - 24, 117.
Pinto, Ernesto - 39, 44, 112, 113, 114.
Pirandello, Luigi - 43.
Plaza, Angélica - 85.
Plaza Noblía, Héctor - 93, 103, 109, 118, 119, 120, 130.
Podestá, José - 7. 10. 12. 108.
Podestá, Luisi - 33. 113. 141.
Podestá, Pablo - 7.
Podestá-Scotti - 14.
Podrecca, Títeres de - 41.
Preve, Horacio - 74.
Princivalle, Carlos - 42, 43, 45, 46, 47.
Proclemer, Ana - 100.

Prous, Eduardo - 74, 75, 88.
Pueblo, Juan - 58, 65.
Puyol, Jorge - 92.

Quiroga, Camila - 49.

Rama, Angel - 44, 78, 109, 124, 129, 130.
Ramírez, José - 35, 63.
Real de Azúa, Carlos - 67.
Regules, Elías - 12, 14.
Regules, Sergio - 90.
Rela, Walter - 14, 44.
Renaud, Madeleine - 100.
Repetto, Sonia - 98.
Reyles, Carlos - 39.
Reyno, Walter - 89.
Ribeiro, Juan - 83, 92.
Ricci, Renzo - 100.
Rinaldi - Chiarmello - 65.
Rivero, Mario - 15, 35, 40.
Rodó, José E. - 28, 59.
Rodríguez, Yamandú - 42, 43, 47, 48, 59.
Rossi, Vicente - 9.
Rosencof, Mauricio - 78, 85, 103, 136, 137.
Rubbo, Adhemar - 97.
Ruegger, Gustavo A. - 123, 143.

Sabat Ercasty, Carlos - 39.
Salcedo, Jáver - 82.
Salerno, Enrico María - 100.
Salvaño Campos, Carlos - 38, 43, 51, 52.
Salzano, Rafael - 74, 82.
Sánchez, Alberto - 42.
Sánchez, Florencio - 7, 14, 15, 16, 18, 19, 27, 31, 46. 61. 108.
Sand, Jebele - 86, 140.
Sandrini, Luis - 34, 63, 65, 66.
Santullo, Maruja - 74.
Sapelli, Domingo - 31.
Saldías, Jospe A. - 25.
Sclavo, Jorge - 83.
Scoseria, Cyro - 49.
Schinca, Eduardo - 74.
Serrador, Hermanos - 34, 35.
Serrador - Ibáñez Menta - 56.
Serrador, Enrique - 34.
Sfeir, Dahd - 83, 97, 122.
Shaw, George B. - 43.
Silva Valdés, Fernán - 59, 78, 142.
Simari, Tomás - 34, 65.
Singerman, Berta - 34.
Sobrino, Juan - 83.
Soffici, Mario - 31.
Solari, Claudio - 74, 83, 93, 97, 122.
Soria, Ezequiel - 34.
Speranza, Rolando - 137, 138, 139.
Suero, Pablo - 61.

Tálice, Alejandro - 58.
Tálice, Roberto - 31, 42, 56, 61.
Tenuta, Juan M. - 82.
Tesada, Angela - 14.
Thompson, Elisabeth - 94.
Torres, Héctor - 35, 40.
Torres, Olimpia - 94.
Torrieri, Diana - 100.
Traibel, Graciela - 94.
Trejo, Nemesio - 24, 34.
Triador, Jorge - 74.
Triana, José - 92.
Trillo, Brenda - 83, 111, 122.
Troilo, Aníbal - 33.
Troullier, Eugenio - 91.

Ulive, Ugo - 82, 90, 136, 137.

Vacarezza, Alberto - 24, 33, 34.
Valdés, Yuki - 86.
Valicelli, Carlos - 56.
Vallejo, C. M. de - 61.
Vázquez, Mary - 83.
Vehil, Luisa - 31, 34, 35.
Vergani, Vera - 41.
Verneuil, Louis - 43.
Vidarte, Walter - 74, 126.
Vieytes, Juan - 91.
Vilas, Derby - 138.
Vilar, Jean - 100.
Vilches, Ernesto - 41.
Vallanueva Cosse - 82.

Viñas, Imilce - 83, 94.
Viñoly Barreto, Román - 31.

Weisbach, Alberto - 7, 23.
Weissel, Nelly - 74, 90, 91, 123, 143.
Willat, Margara - 97.
Wolff, Federico - 90, 92.

Xirgú, Margarita - 37, 41, 54, 75, 116.

Yáñez, Ruben - 84, 128, 137.
Yavitz, Jaime - 74.

Zacconi, Ermete - 41.
Zárate, León - 53, 56, 65.
Zavala Muniz, Justino - 18, 37, 38, 42, 43, 52, 53, 54, 61, 72, 108.
Zirollo, Homero - 85, 86.
Zorrilla, Concepción - 74, 97, 117.
Zorrilla de San Martín, Juan - 59.
Zorrilla de San Martín, José Luis - 116.
Zuasti, María E. - 74.
Zum Felde, Alberto - 24, 38, 47, 49.

INDICE DE TITULOS

Acuario - 139.
Agua estancada - 124, 125.
Agustín no es justo - 57.
Alceste o la risa de Apolo - 120.
Almendras amargas - 126, 127.
Alto Alegre - 38, 54.
Ana en blanco y negro - 135, 136.
Arriba el telón - 57.
Atorrante - 23.
Aumento de sueldo - 65.
Ave María Purísima - 48.
Ayúdame Claudina - 117.

Barranca Abajo - 16, 18, 101.
Barrio Palermo - 142.
Bataclana - 57.
Blancanieve - 51.

Caín y Abel - 47.
Cajita de Música - 120.
Calandria - 13.
Calipso - 109, 130, 141, 142.
Cantos rodados - 43, 44, 45.
Caperucita Roja - 58.
Carbonada - 57.
Carnaval de los lubolos - 121.
Carnavales de mi vida - 57.
Cartas de un flojo - 15.
Cinco goles - 121.
Claro de luna - 14.
Club de divorciadas - 132, 133.
Cobarde - 13, 14.
Compañera - 58.
Conseguí un empleo público - 64.
Cuando los duendes cazan perdices - 66.
Cuántos somos, cómo somos, cuánto dura - 58, 65.
Cuarteto - 117.

Día de primavera - 61.
Diecéis años y una noche - 78, 135, 136.
Dios no es hombre de boliche - 65.
Dios te salve - 43, 49, 50, 51.
Don Juan derrotado - 51, 52.
Dos en el tejado - 139, 140.

El ángel del silencio - 145, 146.
El apuntador - 129.
El arlequín - 23.
El artista y el hombre - 38.

El ascenso - 95, 103, 135, 136.
El baile de Misia Goya - 14.
El bosque liberado - 113.
El burrito enterrado - 39.
El caballo del comisario - 19.
El caudillaje criminal en América - 15.
El centinela muerto - 50, 51.
El cielo se vende a plazos - 65.
El cono de luz - 119, 130.
El conventillo de la presidencia - 58.
El coronel salió de viaje - 125.
El credo - 24.
El cuarto de Anatol - 93, 143.
El desvío - 133, 134.
El demonio de Don Juan - 39.
El demonio de los Andes - 48.
El derrumbe - 23.
El diablo andaba en los choclos - 65.
El diablo en el conventillo - 22.
El domador - 61.
El entenao - 14.
El escándalo del día - 61, 62.
El esclavo-rey - 14.
El espectador o la cuarta dimensión - 23.
El estanque - 19.
El fuego del Vesubio - 57.
El gato con botas - 58, 59.
El general resucitó al anochecer - 65.
El gran Tuleque - 136.
El higuerón - 43, 45, 46.
El hombre absurdo - 25.
El hombre incompleto - 122.
El hombre natural - 47.
El hombre y la sed - 115.
El inquilino imaginario - 78, 115.
El instinto - 55.
El jazmín azul - 132.
El juego de Ifigenia - 109, 122, 130.
El león ciego - 17, 18, 72.
El malón blanco - 23.
El matrero - 47.
El milagro - 48.
El negrito del pastoreo - 121.
El otro lado de la medalla - 111.
El Pablo - 85.
El pan nuestro - 19.
El pasajero - 127.
El paso de la Guayreña - 63.
El patio de la torcaza - 128.
El prodigio - 39, 112.
El puente - 93, 118, 119.
El regreso de Ulises - 111.
El rincón de los canillitas - 57.
El socavón - 130, 133, 134.
El sueño anclado - 124.
El tango hay que saberlo bailar - 58.
El toro - 47.
El tranvía - 88, 140.
El triunfo del honor - 55.
El último hijo del sol - 47.
El último expediente - 138.
En familia - 19.
En las mejores familias - 112.
Ensayo número cuatro - 120.
Enterrar a los muertos - 78, 133, 134.
En un rincón del Tacuarí - 53.
Eramos tan felices - 139.
Especialista en señoras - 57.
Esperando la carroza - 123.
Este otro lado del telón - 133, 134.
Eutanasia - 45.
Eva también era así - 124.

Farsa cruel - 24.
Fata-Morgana - 45.
Fausto Garay, un caudillo - 18, 54.
Fidelio - 78, 132, 133.
Fraile Aldao - 47, 48.
Frentes altas, manos limpias, mantel corto - 58, 65.

Gaucha - 61.
Golpe de amanecer - 111.
Guerra conyugal - 57.

Hay que frenar a tiempo - 57.

Ida y vuelta - 143, 144.
Interferencias - 141.

Juan Cuello - 12.
Juan Globo - 65, 66.
Juan Moreira - 9, 10, 11, 12, 16, 108.
Juan sin Tierra - 48.
Juan Soldao - 12, 13.
Julián Giménez - 14.
Justicia de arrabal - 57.

— K —

Knock-out sentimental - 44.

La abeja haragana - 120.
La araña y la mosca - 110, 144.
La bahía - 95, 121.
La biblioteca - 78, 85, 127.
Labios pintados - 117.
La cadena de color violeta - 144.
La calesita rebelde - 137.
La cantera - 103, 121.
La casa de los siete espejos - 57.
La casa quinta - 120.
La cenicienta - 58.
La clave perdida - 93, 119.
La cruz de los caminos - 53, 54.
La dama de las camelias - 117.
La enfermedad de Arlequín - 120.
La espada desnuda - 103, 116, 117.
La fuerza ciega - 23.
La fuga en el espejo - 39.
La gran milonga nacional - 57.
La gran prueba - 57.
La gran viuda - 78, 128.
La grieta - 117.
La gringa - 46.
La inundación - 130.
La jaula - 121.
La lámpara - 93, 139.
La lanza rota - 48.
La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada - 24.
La lección - 139.
La ley del hombre - 14.
La moral de Misia Paca - 19.
La muchacha del Pigall - 57.
La mujer solitaria - 51, 52.
La niña y el espantapájaros - 111.
La noche - 95, 121.
La noche de los ángeles inciertos - 85, 128, 129.
La noche nupcial - 57.
La patria en armas - 116, 117.
La pequeña diferencia - 132.
La piel de los otros - 78, 85, 139, 140.
La princesa Clarissa - 138.
La puerta, 139.
La quiebra - 24.
La rebelión de Galatea - 122, 123.
La ribera - 22.
La ronda del hijo - 50, 51.
La rondalla - 14.
La rosa natural - 24.
La salamandra - 51, 52.
Las dos llamas - 45.
Las ranas - 78, 85, 103, 136.
Las sacrificadas - 115, 117.
La señorita de los pájaros - 63, 64.
La soga - 93.
La sonrisa - 103, 118.
Las vestales - 117.
La tía Pasagarda - 39.
La torre de los sueños - 115.
La trastienda - 78, 103, 127.
La tregua - 135.
La última puerta - 113.
Laureles - 47.
La valija - 137.
La vendedora de London París - 57.
La vida buena - 57.
La visita - 91, 143.
Lázaro - 78, 143.
Los ángeles no tienen miedo - 66.
Los amores de Rivera - 63.

Los artistas - 103, 122, 123.
Los buenos hijos de Dios - 93.
Los caballos - 137.
Los cuatro musicantes - 131.
Los cuatro perros - 140.
Los dientes del perro - 23.
Los disfrazados - 22.
Los doctores del barrio - 57.
Los elegidos - 109, 123.
Los guachitos - 14.
Los jugadores - 119.
Los puros - 103, 119.
Los ridículos - 122, 123.
Los sobrevivientes - 24.
Lucrecia - 78, 109, 130.

Llegada - 93, 121.

Mala laya - 19.
Mangacha - 14.
Manzana de vidriera - 65.
Mariana Artigas - 61.
Marta Gruni - 17, 85.
Martín Fierro - 11, 12, 16, 46.
Mascarada - 129.
M'hijo el dotor - 15, 17.
1810 - 47, 48.
Mi marido me engaña - 57.
M.M. Q. H. - 85, 109, 131, 132.
Montevideo desde un satélite - 138.
Montevideo y su cerro - 57.
Montparnasse - 57.
Morir... tal vez soñar - 78, 109, 111.
Muerta para siempre - 117.

Nacarina - 113, 141.
Nadie escapa a su destino - 61, 62.
Nochebuena - 14.
No somos nada - 121.
Nuestros hijos - 19.

Ochenta pesos mensuales - 64.
Odiseo - 120.
Oficio de tinieblas - 118.
Orfeo - 109, 111.
Orgullo de pobre - 24.

Pan y circo - 86, 92, 109, 131, 132.
Parrillada - 85, 124.
Partenza - 25.
Pensión familiar - 78, 85, 136, 137.
Pepita - 139.
Perdidos en la luz - 24.
Pola Salavarrieta - 39.
Pongámosnos de acuerdo - 93.
Por el pulmón del retrato respiran los ángeles - 111.
Por la gracia de Dios - 145.
Por la plata baila el mono - 44.
Por esta miseria perra el pueblo está bajo Terra - 58.
Presupuesto - 65.
Primavera normalista - 57.
Presente griego - 25.
Procesado 1040 - 72, 77, 78, 103, 125, 126.
Puerto - 39, 66.

Queridos amigos - 130.
Quién le pisó la cola al gato - 65.
Quiniela - 95, 135, 136.

Racionamiento - 65.
Ramon's Bar - 139.
Ra-ta-plan - 57.
René Masón - 24.
Rincón del Bonete - 65.
Ruina en la casa Ocampo - 144.

Sangre de hermanos - 45.
Santos Vega - 78, 142.
Se nos vino el centenario - 57.
Servicio militar - 65.
Servidumbre - 23.
Si el asesino fuera inocente - 112.
Sigue riendo Juan del Pago - 58.
Sobremesa - 139.
Sol de mayo - 61.
Su majestad la revista - 57.

— T —

Tan aburridos - 138.

Tata Ceibo - 48.
Toda una vida - 138.
Todos en París conocen - 86, 131.
Tres lunas de miel en avión - 114, 115.

Un amigo para Lolita - 115.
Un cuento del tío Marcelo - 20.
Un cuervo en la madrugada - 129.
Un domingo extraordinario - 112.
Un enredo y un marqués - 118.
Un inocente adulterio - 123.
Una, dos, tres, Montevideo - 138, 139.
Una familia feliz - 117.
Una mujer de su casa - 117.
Una mujer está bordando - 145.
Una mujer se asoma a la ventana - 113, 141.
Una noche despiertos - 39.
Una vaca llamada Yolanda - 91, 143.

Veraneo - 78, 140.
Viaje al paraíso - 61.
Viveza criolla - 139.
Voto secreto - 57.

Water 2.000 - 110, 138.

Yo quiero ser Presidente - 58.
Yorick - 14.
Yo soy la opinión pública - 58.
Yo soy Lulú - 115.
Yo, tú y él - 61, 62.

ÍNDICE

De "Juan Moreira" a la muerte de Ernesto Herrera (1886-1917)	9
Años de crisis (1917-1947)	27
Hacia un teatro uruguayo (1947-1967)	69
Bibliografía consultada	148
Indice de nombres	150
Indice de títulos	155

Impreso en forma cooperativa en los talleres gráficos de la Comunidad del Sur, Canelones 1484, Montevideo, en el mes de febrero de 1968. Edición comprendida en el Art. 79, Ley 13.349.

FOTO DE MARIO A. PERSICHETTI

Profesor de Literatura e Historia del Arte, autor de tres libros de poemas ("Ancla y espiga", premio Min. Instrucción Pública 1948, "Montevideo al Sur", Aquí Poesía 1963 y 1964, "El verbo amar", Aquí Poesía 1965), de una novela ("Crónica de cuatro estaciones", Alfa 1967) es como autor dramático que Juan Carlos Legido mantiene una labor continuada desde 1953 a 1965 en que estrena "El tranvía". Con anterioridad había estrenado "La Lámpara", "Dos en el tejado", "La piel de los otros", "Veraneo" y "Los cuatro perros". La Casa del Teatro del Uruguay y el Círculo de la Prensa premiaron y mencionaron cuatro de sus seis obras, habiendo logrado las otras dos un primer premio y una mención en concursos promovidos por instituciones teatrales. En 1968 logra adjudicarse el premio XXX Aniversario de la F.U.T.I. con el drama "Historia de judíos".

Pero la atracción por el teatro se manifestó en Legido más allá de la creación de una dramaturgia propia. Ha colaborado como profesor de Historia del Teatro en diversos elencos independientes de Montevideo, ha publicado artículos y ensayos sobre teatro nacional en revistas y diarios, ha dictado conferencias en la capital, ciudades del interior y Buenos Aires, ha participado en mesas redondas y dirigido elencos liceales. Este libro surgió como proyecto en la época que Legido dictaba sus cursos de Historia del Teatro Rioplatense. Una primera versión estuvo terminada en 1965, luego de dos años de estudios y consultas. El texto que Ediciones Tauro presenta ahora al lector, abarca ochenta y un años de la historia del teatro uruguayo, desde la aparición del teatro paisano en 1886 hasta nuestros días. Un libro de estas características es el primero que se edita en nuestro país, escrito no solamente por el crítico o el erudito sino por el creador y el hombre que vivió activamente los últimos quince años de la vida teatral uruguaya.